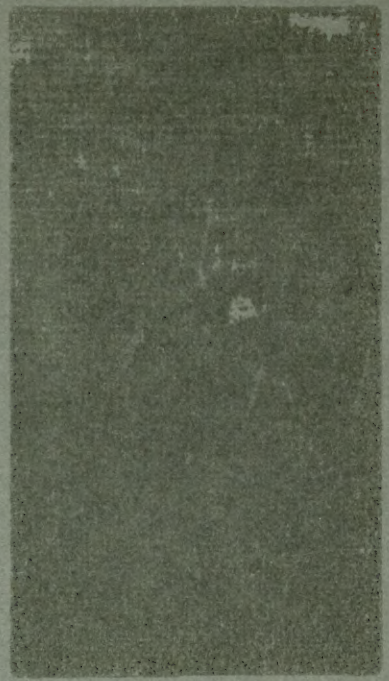
PT
8890
L35
1904
c.1
ROBA

3 1761 07459274 2



Heft 42/43. 1 Mk.

Moderne Essays

Herausgeber: Dr. Hans Landsberg.

Ibsen

von

Hans Landsberg.

Gose & Tetzlaff
Verlagsbuchhandlung
Berlin.

Ibsen

von

Hans Landsberg.

Gose & Tetzlaff, Verlagsbuchhandlung.
Berlin 1904.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/ibsenland00land

Allem künſtleriſchen Schaffen liegt der Trieb zu Grunde das Weſentliche der Menſchen und Zuſtände, befreit von ihrer zufälligen und augenblicklichen Erſcheinung zu erfaſſen und darzuſtellen. Dieſes natürliche Ideal erreicht aber nur der Künſtler, der das Menſchliche in ſich zu der gleichen Höhe ausbildet wie die ſpezifiſche Fähigkeit der Darſtellung. Es iſt erſichtlich, daß ein tieferes Verſtändnis der ſittlichen Probleme und Konflikte, die dem Leben ſeinen innerſten Gehalt verleihen, nur einem überlegenen Geiſt möglich iſt, der durch die ſeeliſchen Zuſtände, die er darſtellt, ſelbſt hindurchgegangen iſt und eben dadurch das unendlich verzweigte Getriebe tauſendfältiger Daſeinsformen, die ganze Summe und Skala der Gefühle, Stimmungen, Leidenſchaften erinnernd in ſich trägt und beherrſcht.

Die geſamte nachklaſſiſche Poeſie iſt arm an ſolchen ſelbſtändigen, in eigner Welterkenntnis wurzelnden Geiſtern und zwar vornehmlich deshalb, weil die nachfolgende romantiſche Dichtung ihre Schöpfungen auf dem ſchönen *Schein* der Dinge aufbaute, ſie aus einer bereits ſtiliſierten Kunſtwelt hervorgehen ließ, ſtatt von neuem zu dem Naturkern der Lebenserſcheinungen vorzudringen und ihr *Sein* zu offenbaren. Dadurch erhielt die Dichtung jenen ſpieleriſchen, farbloſen, ſchemenhaften Charakter, der ihr bis tief hinein in die ſiebziger Jahre des verfloſſenen Jahrhunderts anhaftet. Poetiſche Poeſie, keine Dichtung, die aus den Quellen des Lebens aufſteigt und uns in ihrer Empfindungswelt unmittelbar

berührt. Mit der Nichtigkeit dieser Produktion, die eine geschicktere ausländische Technik, vornehmlich der Franzosen, durch den Reiz größerer Beweglichkeit zu übertrumpfen wußte, erlosch zugleich die Aufnahmefähigkeit des Publikums, versagten seine poetischen Organe.

Inzwischen war eine neue Generation herangewachsen, die von der Kunst Charakter forderte, nicht mehr nur Schönheit und Anmut. In deutschen Landen war kein Dichter vorhanden, der diese zeitgemäße Aufgabe auf sich nehmen konnte. Kleist hatte noch gar keinen Einfluß ausgeübt, Hebbel war noch nicht durchgedrungen. Ueberdies verlangen solche Revolutionen das Eingreifen eines lebendig-tätigen Geistes. Und man richtete seine Blicke auf das Ausland. Hier interessierte Zola's brutaler Realismus, der den Kampf gegen die Sittlichkeitspose seiner Landsleute energisch aufnimmt, fand man Berührungspunkte mit Tolstoi, der das religiöse Gewissen der Menschheit schärfte und, ein zweiter Rousseau, die Rückkehr zur Natur predigte, endlich mit Björnson, dem Fanatiker für Wahrheit und Recht. Indes jede dieser Persönlichkeiten war national begrenzt in ihrer Anschauungswelt, in ihren Idealen, in ihrer Kunst. Und ferner war jede dieser Persönlichkeiten mehr sozial als individuell veranlagt, dem Geiste der Masse entsprechend, nicht für die Erweckung und Erziehung des Einzelnen geschaffen. Somit für eine wahrhaft persönliche Kunst bedeutungslos.

Erst in Henrik Ibsen erstand der Prophet des europäischen Geistes, der Schöpfer der ersehnten individuellen und zugleich modernen Dichtung.

Ibsen hat uns den Weg rückläufig zu Hebbel erschlossen, der ihn an Klarheit und Größe überragt, dafür aber unserem Zeitbewußtsein unendlich ferner steht. Ibsen hat uns durch den Ernst und die Tiefe seiner Werke für immer davon überzeugt, daß die Aufgabe des Dichters nicht letzthin im Künstlerischen gipfelt, sondern auf eine geistige Bewältigung des Daseins ausgeht. „Was ist denn eigentlich Dichten?" heißt es in

einer seiner Reden. „Spät erst bin ich dahinter gekommen, daß Dichten im wesentlichen Sehen ist, doch wohlgemerkt ein Sehen solcher Art, daß der Empfangende das Gesehene sich so aneignet, wie der Dichter es sieht. Aber so kann man sehen und so kann man empfangen nur das Erlebte. Und das Erleben ist's, worin das Geheimnis der Dichtung unserer Zeit liegt. Alles, was ich in den letzten zehn Jahren gedichtet habe, das habe ich geistig erlebt. Was hab' ich denn nun eigentlich erlebt und im Gedicht gestaltet? Das Gebiet ist groß gewesen. Teils hab' ich das gestaltet, was blitzhaft und nur in meinen besten Stunden sich lebendig in mir geregt hat, als etwas Großes, Schönes. Ich habe das gestaltet, was sozusagen höher gestanden hat, als mein tägliches Ich, und habe es darum gestaltet, um es festzuhalten mir gegenüber und in mir selbst." (I. 454.)

Der lebensvolle Idealismus, der sich in diesem Bekenntnis wie in der Totalität seines Werkes ausspricht, wurde von den Zeitgenossen nicht erkannt. Als Ibsen durch seine gesellschaftskritischen Dramen („Stützen der Gesellschaft" usw.) zu europäischer Berühmtheit gelangte, sah man in ihm einzig und allein den Dichter des Naturalismus. Nicht zuletzt weil der deutsche Naturalismus der achtziger Jahre mannhaft und, wie wir heute meinen, mißverständlich für ihn eingetreten war. 1887, da die „Gespenster" in einer Matinee des Berliner Residenztheaters aufgeführt (9. Januar 1887), dem Genius des Dichters in wilden litterarischen Kämpfen Bahn gebrochen hatten, läßt Brahm seine schale für die Tagesauffassung ungemein charakteristische Ibsen-Schrift erscheinen. In dem Tagebuch Stauffer-Bern's lesen wir unter'm 7. Februar 1887: „Gestern war Première im Ostend-Theater, „Der Volksfeind" von Ibsen, ein ganz eigentümliches Drama, modern bis zur Poesielosigkeit; aber nach meinem Dafürhalten trotzdem oder gerade deswegen eine hervorragende Arbeit." Kein Mensch von der Gesellschaft sei zugegen gewesen, nur Schriftsteller und Künstler, „Musiker natürlich nur Wagnerianer."

Schon vierzehn Jahre früher hatte der feinsinnige Strodtmann versucht, Ibsen's Dichtung in Deutschland einzuführen." „Einen direkten Gegensatz zu Björnstjerne Björnson bildet Henrik Ibsen, eine edle, aristokratisch angelegte, stark pessimistische Dichternatur. Er greift in seinen polemischen Dramen nicht bloß einzelne Schäden und Auswüchse des politischen, religiösen und gesellschaftlichen Lebens an, sondern die ganze Basis des letzteren erscheint ihm als verderbt, unwahr und hassenswert. In dieser Hinsicht — aber freilich nur in dieser — hat er eine unleugbare Verwandtschaft mit den Tendenzen, welche in der Mitte der dreißiger Jahre bei uns die Männer des jungen Deutschlands verkündeten; im übrigen ist er ihnen an sittlicher Energie und echt künstlerischem Streben weit überlegen. Er teilt im allgemeinen nicht allein die Richtung Welhavens*) sondern auch dessen Schicksal. Wie dieser sich wiederholt vor dem Hasse und der Verfolgungssucht seiner Landsleute nach Kopenhagen flüchtete, lebt auch Ibsen heut seit Jahren in einem halb freiwilligen, halb gezwungenen Exil, und wenn er jemals nach Norwegen zurückkehrt, wird ohne Zweifel sofort der heftigste Kampf zwischen den Intelligenten unter seiner und der ungebildeten Masse unter Björnsons Führung entbrennen." („Das geistige Leben in Dänemark" 1873.)

Die deutsche Rezeption Ibsens, die sich nach dem Kampfe um die „Gespenster" ziemlich rasch vollzieht, zumal das Verbot seiner Dramen sich nicht lange aufrecht erhalten konnte, bildet ein Kapitel für sich. Natürlich sträubt sich der gute deutsche Idealismus mit allen Kräften gegen den fremden Eindringling. Wildenbruch richtet sein „Heiliges Lachen", Heyse das Drama „Wahrheit?" gegen ihn. Allerdings ist Ibsen, der in den

*) Welhaven und Wergeland sind die beiden Vorläufer Ibsen's und Björnson's im Kampf um eine nationale Poesie. Wergeland, ein glühender Patriot und mäßiger Dichter, Welhaven, der pessimistische Satiriker seines Volkes.

romanischen Ländern und in England*) absolut kein Verständnis fand, bei uns nur mit seinen satirischen Gesellschaftsdramen vollwichtig durchgedrungen, mit Werken also, die in seinem Oeuvre keineswegs einen hervorragenden Platz einnehmen. „Hedda Gabler" oder „Klein Eyolf" etwa haben auch bei den Gebildeten nur befremdetes Kopfschütteln und feilen Spott hervorgerufen. Man gewöhnte sich daran Ibsen als einen symbolistisch-mystischen Magus des Nordens anzusehen und entschuldigte die letzten Werke förmlich mit dem hohen Alter des Dichters. Wir stehen auf einem durchaus gegensätzlichen Standpunkte. Dank seiner ständigen geistigen und künstlerischen Entwicklung gibt erst das Schaffen seiner letzten Einsamkeit, seines extremen Individualismus, der sehr begreiflich in das Reich des Mystischen, das das Individuum erlöst, einmünden muß, den Schlüssel für sein Verständnis; wie jeder Künstler von dem Gipfel seiner Kunst aus angeschaut sein will.

Gleichwohl sind es auch im wesentlichen die gesellschaftskritischen Dramen, die auf das Gros der modernen Dramatik von Einfluß waren. Sudermann hat ihn mehr als einmal in dieser Sphäre nachzuahmen versucht. Man weiß, mit welchem Erfolge! Lernte man von Ibsen Menschen menschlicher sehen, sie in der Ausladung ihrer Charakternuancen intimer und sensitiver begreifen, die Probleme stärker in die innere Handlung einwurzeln, so hat man ihm doch im Großen und Ganzen nur seine Technik, seine materiellen Stoffe, sonderlich aber seine dämonischen Frauen abgeguckt. Nur Hauptmann verstand es die Gefühlswelt „Rosmersholms" freilich nicht seinen geistigen Gehalt in den „Einsamen Menschen" ins Deutsche zu übertragen.

*) Anläßlich der Aufführung von Hedda Gabler in London schrieb der berühmte Robert Buchanan: „Was absoluten sich immer gleich bleibenden Blödsinn, was innerliche Gemeinheit und Gewöhnlichkeit, was vordringliche Trivialität betrifft, kann sich kein Kolportageroman mit „Hedda Gabler" messen". Ueber die Unfähigkeit der deutschen Kritik vergleiche man die Zusammenstellung in Philipp Stein, Ibsen 1901.

Ueber die Epoche des blinden Ibsenismus sind wir gottlob schon hinaus, ja wir haben Ibsens romantisch-pessimistische Lebensanschauung heute soweit überwunden, daß wir sie als etwas Abgeschlossenes kritisch bewerten können. Wir haben den Weg gefunden zu einer erdhaften Lebensbejahung, zu einem mutigen Glauben an die Unzerstörbarkeit des Charakters, der im Stande ist, sich die Welt, in der er leben kann, aus eigener Kraft zu erschaffen. Indes wir verdanken diese ethische Entwicklung nicht zuletzt dem Schaffen unseres Dichters, dessen Seelentragödie uns das Gefühl persönlicher Lebenswerte erschlossen hat. Wenn Ibsen selbst bekennt, daß er sich durch die Darstellung der lebensfeindlichen Mächte in seinem Wesen wie von einem Dämon befreite, so hat uns seine Dichtung durch die Erkenntnis der im Weltgetriebe wirksamen Kräfte zu freieren und reineren Sphären erhoben. Dieser unablässig nach Erkenntnis ringende Geist ist uns als Mensch wie als Dichter ein Ideal geworden, dem wir nachzuleben suchen, ein Befreier und ein Erwecker. „Gesang ist es eines Einsamen in die Ferne und Weite, damit er anderen, Gleichgestimmten, höre und antworte." (Goethe).

II.

Die Weltanschauung jedes dramatischen Dichters wird beherrscht von dem Gesetze der Ausgleichung. Schwebt ihm die Abbildung des Weltprozesses in dem Rahmen einer gedrängten Fabel vor, in der Handlung und Menschen das Walten des Weltgeistes symbolisch darstellen, so muß er darauf bedacht sein, einen Ausgleich der Kräfte herbeizuführen, weil nur so das Leben über den Tod des Helden hinaus in seiner ruhigen Gesetzmäßigkeit fortbesteht. Vorzüglich bei Shakespeare als dem wahrhaft tragischen Genie hat man das deutliche Gefühl, daß das Leben in dem dargestellten Schauspiel einen fiebrischen Prozeß durchläuft, der es

unter Aufopferung der Helden der Tragödie zu seiner ursprünglichen Natur und Gesundheit zurückführt. Und eben in diesem Vernichtungsprozeß der Individuen, die im Gefühl ihrer Kraft über ihre eigentliche Sphäre hinausgehen, wird die Harmonie des Weltganzen aufgezeigt; sie vermag über den Ansturm genialer Naturen nach schwerem Kampfe zu triumphieren.

Emerson betitelt einen seiner glänzendsten Essays „Ausgleichung". Hierin führt er aus, daß ein unvermeidlicher Dualismus die Natur beherrsche. Jede Erscheinung, jedes Ding, jeden Menschen zu einer Hälfte mache, die einer Ergänzung bedarf: „Jedes Uebermaß bedingt einen Mangel; jeder Mangel einen ausgleichenden Vorzug. Jedes Süße hat sein Bitteres, jedes Bittere sein Süßes, jedes Böse sein Gutes. Jede Gabe, die uns Genuß bereitet, bringt ein dementsprechendes Leid, wenn sie mißbraucht wird. Sie steht, sozusagen, für ihre Mäßigung mit ihrem Leben ein . . ." So trägt jede Tat Lohn und Vergeltung in sich. Um an eine dauernde Gerechtigkeit der Welt zu gauben — das Wort nicht im trivialen Sinne verstanden — brauchen wir also weder ein antikes Fatum noch die Dogmen der christlichen Weltordnung anzunehmen. Unsere durchaus individualistische Weltanschauung sieht ein innerstes Lebensgesetz darin, daß der Mensch wollend oder unbewußt Träger und Urheber eines bestimmten Schicksals ist, dem er nicht entgehen kann, ohne die Wurzeln seiner Existenz zu untergraben. Man kann seinem Schicksal ausweichen, aber man geht damit des Hochgefühls, Charakter und Persönlichkeit zu besitzen verlustig.

Ibsen's Weltanschauung ist ganz von diesem Gesetz der Ausgleichung erfüllt. Muß nicht Brand die Erfüllung seiner Lebensaufgabe, die im wesentlichen darin besteht, seine Ideale heroisch im eigenen Dasein zu betätigen, mit dem Verzicht auf hohe und reine Güter des Lebens, auf Mutter, Weib und Kind bezahlen, um schließlich seine Mission als einen Irrtum zu erkennen? Und dieses vergeltende Naturgesetz erhebt

seine Stimme immer auf's neue in den Werken des Dichters. Solneß spricht es am klarsten aus: „Es ist entsetzlich, der bloße Gedanke —! . . . Daß ich für das alles fortwährend Ersatz leisten muß. Dafür bezahlen muß. Nicht mit Geld. Aber mit Menschenglück. Und nicht mit meinem Glück allein. Auch mit dem Glück anderer." Es ist ein Lieblingsmotiv des Dichters, daß der Mann seinem ungemessenen Streben das eigentliche Lebensglück, die Liebe zu dem wahlverwandten Weib, zum Opfer bringt.

So entsagt Hakon, der Kronprätendent seiner Geliebten, da er König wird. So läßt sich Allmers durch die goldenen Berge Ritas verlocken. So leistet Borkmann freiwillig auf Ella Rentheim Verzicht. So opfert der Bildhauer Rubeck sein Lebensglück dem Schöpfertriebe des Künstlers. In dem tragischen Schicksal dieser Menschen offenbart sich immer auf's neue das Gesetz der Ausgleichung, das allein Harmonie und Erhaltung der Welt verbürgt. „Wollen heißt Wollen müssen" so lautet ein tiefsinniges, ständig wiederkehrendes Wort des Dichters. Des Menschen Wille ist sein Höchstes. In ihm offenbart sich der eigentliche Charakter, und zugleich verhilft der Wille allein zur Vollendung der Persönlichkeit. Den wahren Individualisten und Egoisten ist also nicht die Erreichung des Zieles das Wesentliche, vielmehr dient die selbstgewählte Lebensaufgabe dazu, sein Wollen in ständige Erregung zu setzen, seine geistige und seelische Entwicklung herbeizuführen.

Dieses rastlose, unersättliche Wollen, das in dumpfem Trotz gegen die feindlichen Lebensmächte ankämpft, endet jedesmal mit dem Untergange des Helden. Der hochgespannte Wille des Einzelnen muß notwendigerweise mit dem Weltwillen als dem allgemeinen Streben der Natur zusammentreffen, und dieser Weltwille sucht das individuelle Streben zu vernichten, um sich selbst zu behaupten. Zur Erfüllung seines Zieles bestärkt dieser als Wille des Universums zu denkende Weltgeist

das Individuum in seinem eigentümlichen Streben und führt es eben dadurch zum Untergange.

Anders gesagt: Der Wille des Einzelnen, der in seinem wachsenden Machttrieb die notwendige Harmonie der Welt bedroht, findet in sich seinen Feind und Zerstörer, einer Flamme vergleichbar, die zurückschlagend ihren Ursprungsort verzehrt. Gerade die einseitige Befruchtung des Willens läßt die anderen Lebenstriebe verkümmern, und vor der Empörung der lange verhaltenen seelischen Triebe bricht der Wille mit einem letzten Aufgebot seiner Kraft zusammen.

Diesen Gegensatz des kosmischen und individuellen Willens spricht der Magier und Mystiker Maximos, der Freund des Kaisers Julian, klarer aus als es an anderen Orten geschieht: „Als sich das Chaos in der wüsten, entsetzlichen Oede wand, und Jahve noch allein war, an dem Tage, da er, den alten jüdischen Schriften zufolge, seine Hand ausstreckte und schied zwischen Licht und Finsternis, zwischen Wasser und Land, an dem Tage stand der große schaffende Gott auf der Höhe seiner Macht. — Aber mit dem Menschen erstand der Wille auf Erden. Und die Menschen und die Tiere und die Bäume und die Pflanzen schufen ihresgleichen nach ewigen Gesetzen; und nach ewigen Gesetzen ziehen alle Sterne im Himmelsraum. Hat Jehovah bereut? Die alten Sagen aller Völker wissen zu erzählen von einem bereuenden Schöpfer. — Das Gesetz der Erhaltung hat er in die Schöpfung gelegt. Zu spät, um zu bereuen! Das Erschaffene will sich erhalten und es wird erhalten". Und es erhält sich auf Kosten des Individuums, das dieser Naturkraft vergebens den eigenen Willen aufzuprägen strebt.

Bis hierher ist diese Weltanschauung hoffnungslos pessimistisch, das Lebenswerk des Menschen, das an die Betätigung seines Willens geknüpft ist, muß scheitern, weil das Individuum nur ein Spielball in der Hand der höheren Mächte ist. „In Arkadien" geboren sind wir alle, heißt es bei Schopenhauer, „d. h. wir treten

in die Welt voll Ansprüche auf Glück und Genuß und hegen die törichte Hoffnung, solche durchzusetzen. In der Regel jedoch kommt bald das Schicksal, packt uns unsanft und belehrt uns, daß nichts *unser* ist, sondern alles sein, indem es ein unbestrittenes Recht hat, nicht nur auf allen unseren Besitz und Erwerb und auf Weib und Kind, sondern sogar auf Arm und Bein, Auge und Ohr, ja auf die Nase mitten im Gesicht. Jedenfalls aber kommt nach einiger Zeit die Einsicht, daß Glück und Genuß eine Fata Morgana sind, welche nur aus der Ferne sichtbar, verschwindet, wenn man herangekommen ist."

Tatsächlich berührt sich Ibsens Weltanschauung sehr nahe mit diesem romantischen Pessimismus, der die geistige Atmosphäre seiner Jugend- und Mannesjahre bildete. Das Dasein als ein Trugbild gefaßt, durch das der Weltwille in seinem für uns unerkennbaren Zielen das Streben des Individuums narrt und den Menschen vernichtet. Natürlich liegt das tragische Schicksal des Menschen nicht in äußerlichen Verhältnissen begründet. Es wird herbeigeführt durch die Leidenschaftlichkeit seiner stärksten und besten Triebe. So gehen Ibsens Helden zumeist an ihrer wachsenden Vereinsamung zu Grunde, als welche den tragischen Gipfel in der Entwicklung des genialen Menschen bildet, an der Unfähigkeit des Dasein ganz auf sich selbst gestellt, ganz in der Frohne des eigenen Schaffens zu ertragen, kurzum an ihrer Sehnsucht nach Liebe. Es ist durchaus symbolisch zu verstehen, wenn dem Helden am Schlusse seines Lebens das Weib seiner Jugend erscheint und ihm durch seine Liebe Befreiung und Untergang bringt.

Und worin liegt das versöhnende Element dieses pessimistischen Weltbegreifens? *Der Weltwille ist nicht nur der natürliche Gegner des individuellen Strebens, er ist zugleich das höhere Prinzip, in das dieses Streben mündet.* Von der Bürde des rastlos tätigen Willens bedrückt, sehnt sich der Mensch nach Befreiung, nach der Wieder-

vereinigung mit dem All. Hebbel hat das tiefsinnige Wort geprägt: „Jeder Charakter ist ein Irrtum." Ist es, weil das Individuum niemals die Fähigkeit erhält, sein ganzes Wollen rastlos in ein ganzes Können umzusetzen. Durch seinen Drang sich von der Allgemeinheit abzulösen, gerät der Charakter notwendigerweise in Konflikt mit dem Weltgesetz. Und er verspürt am Ende seines Weges, in der Stunde, da er die Ahnung seines notwendigen Irrtums empfängt, eine tiefe unstillbare Sehnsucht nach Erlösung, nach dem Aufgehen im All:

Im Grenzenlosen sich zu finden
Wird gern der Einzelne verschwinden,
Da löst sich aller Ueberdruß;
Statt heißem Wünschen, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen
Sich aufzugeben ist Genuß.
— — — — — —
Weltseele, komm uns zu durchdringen!

Dieses Moment der „Erlösung" spielt eine bedeutsame Rolle in dem durchaus religiösen Lebenswerk unseres Dichters. Wie in aller bedeutenden Kunst der Erlösungsgedanke der Haupttrieb für den Schaffenden und Genießenden ist. Kunst erlöst den Schöpfer von der Uebermacht seiner persönlichen Triebe; Kunst erlöst den Empfangenden, indem sie ihm das im Weltgetriebe verlorene Gefühl von der Reine und Klarheit des Daseins wiedergibt.

„Was ist Seligkeit?" heißt es in „Kaiser und Galiläer." „Wiedervereinigung mit dem Ursprung". Der Tod bedeutet also nach dieser Auffassung nicht den willkürlichen Abschluß des Lebens. Vielmehr seine eigentliche Krönung, den höchsten Lohn der Standhaftigkeit des Charakters. Die einzige Möglichkeit einer Versöhnung zwischen Ideal und Leben. Das Dasein selbst gestattet eine solche Aussöhnung der beiden feindlichen Mächte, zwischen dem eingeborenen Triebe des Individuums und der grausamen Realität des Lebens, nur auf Kosten des Charakters. Ein Weg, den das

Individuum nicht gehen darf, will es sich nicht selbst vernichten. „Das Leben ohne Ideale zu leben, das ist das große Geheimnis des Handelns und Siegens, das ist die Summe aller Weltweisheit." (Rosmersholm.)

Somit ist alle Hoffnung des in seinem Charakter beharrenden Individuums gleichsam auf das Jenseits gerichtet, so gewiß Ibsen nicht an ein Jenseits im christlichen Sinne glaubt. Sie beruht auf dem Gefühl der Unzerstörbarkeit des Charakters. Ist das persönliche, das ganz individuelle Ideal seiner ganzen Natur nach unerfüllbar, da es im Momente der Erfüllung den Charakter des Ideals verliert und zur tatsächlichen Umwelt des Menschen herabsinkt, so ist es andererseits unsterblich, unantastbar, ewig. Es findet seine Erfüllung im Unendlichen, in einer nur gedachten Fortsetzung des Lebens. Unter kommenden Menschen.

Für das Verständnis Ibsens ist Klarheit über diese Grundzüge seiner echt romantischen Weltanschauung unerläßlich. Danach kann das Leben selbst nicht der Zweck des Daseins sein, nur etwas was über das Leben hinausweist in die Sphäre künftiger Generationen. So bricht Brand in die Worte aus:

„Herz bleib' treu dem höchsten Richter,
Sieger werden nur Verzichter.
Erst Verlornes wird Erworbnes; —
Ewig lebt Dir nur Gestorbnes!

Und derselbe Priester, der den Idealismus Ibsens am klarsten vertritt, vernimmt den Chor der Unsichtbaren, die ihm das vernichtende Gesetz des Weltwillens entgegenrufen:

Nimmer wirst Du Mensch (Gott) ihm gleichen,
Denn aus Staub bist Du gemacht;
Magst ausharren oder weichen,
Immer stürzt Dein Pfad in Nacht.

Er aber entgegnet: Offen blieb der Sehnsucht Pfad.

* * *

Während die Weltanschauung des Dichters die Geisteswelt darstellt, in deren Bann seine Menschen

ſtehen, ohne ihre Geſetze zu erkennen und zu begreifen, weil ja nur der irrende Menſch, nie der ſehende, einer tragiſchen Verkörperung fähig iſt, ſo ſind ſie hingegen ganz bewußt von ſeiner Ethik erfüllt. Als das Geſetz der praktiſchen Lebensführung bildet ſie das Gewiſſen ſeiner Helden.

Somit repräſentiert die Weltanſchauung das Denken des Dichters, das freilich nirgends in der philoſophiſchen Abſtraktion des reinen Verſtandes erſcheint, vielmehr durchaus verwoben iſt mit dem Gefühl des Unendlichen, und mit denjenigen Erfahrungen, die eine dauernde Betrachtung des typiſchen Lebensprozeſſes einträgt. Hingegen ſeine Ethik ſich durchaus auf die moraliſchen Geſetze bezieht, denen die Geſamtheit und das Individuum unterworfen ſind.

Ibſen's Ethik iſt ſehr entſchieden individualiſtiſch. Ibſen's Moral iſt energiſcher Immoralismus.

Alle moraliſchen Geſetze, alle ſittlichen Normen des Handelns ſind dadurch entſtanden, daß religiöſe Genies die bisherigen ſittlichen Anſchauungen als morſch und brüchig erkannten, als unfähig auf das Individuum erweckend zu wirken. So iſt Chriſtus der größte Immoraliſt geweſen, weil er die Summe ſeines Lebens darauf verwandte, das Abgeſtorbene, Zeugungsunfähige der in Formeln und Dogmen erſtarrten Religioſität ſeiner Zeit aufzuzeigen und für alles Tote neue ungeheure Lebenswerte einzuſetzen. Und dieſe ethiſchen Werte, die gegenüber der Antike eine ſo großartige Vertiefung des Denkens und Fühlens anbahnten, daß wir ein ſoziales ſittliches Empfinden in der Maſſe eigentlich erſt nach dem Siege des Chriſtentums verſpüren, ſie waren nicht minder lebenskräftig, wenn ſie, im Hinblick auf die elende ſoziale Lage der Menge, die Abkehr von irdiſchen Gütern und weltlichem Genießen geboten, den Blick ganz auf die paradieſiſchen Gefilde des Jenſeits gerichtet.

Die moderne Religionsentwicklung geht bekanntlich darauf aus, das Bild Christi seiner Göttlichkeit zu entkleiden, es in ein edles Menschentum zu hüllen. Der rationalistische Geist dieser Geschichtsauffassung vergißt, daß Christi Göttlichkeit so gut ein religiöses, in seiner Zeit wurzelndes Symbol ist wie die jungfräuliche Mutterschaft Mariä nichts anderes denn eine Verkörperung der Seelensehnsucht nach dem einzig Hohen und Wunderbaren. Für die Epoche Christi ist der Glaube an den Gottessohn schlechthin der Glaube an das Göttliche, der sich in keiner anderen Form realisieren läßt. Seither hat der wachsende Individualismus, das entwickelte menschliche Bewußtsein, die immer stärkere Eroberung des Diesseits in den modernen Menschen das Bedürfnis geschaffen, eben jenes Göttliche aus fernen, überweltlichen Regionen in's Irdische, Erdenwirkliche zu retten, in der eigenen Brust die Welt erhabener Empfindungen zu erwecken, die man ehedem einem überirdischen Wesen in Schauer und Ehrfurcht entgegentrug. Die allmähliche Verweltlichung des Christentums bedeutet eine Umwandlung des religiösen Gefühls in's Persönliche und Individuelle. Um lebenskräftig zu sein, muß jede Religion die wesentlichen sittlichen Gewalten im Menschen aufrufen: sie muß erwecken.

Der Individualismus tut nichts anderes. Er verwirft die Allgemeinheit sittlicher Forderungen, die vor der wachsenden Differenzierung menschlicher Verhältnisse und Strebungen nicht mehr standhalten, ja er gibt diesen abstrakten sittlichen Idealen Schuld an der inneren religiösen Gleichgiltigkeit der Menge. Er betrachtet es somit als seine Aufgabe, das Gewissen im Menschen wachzurufen und ihn zur bewußten Stählung seiner sittlichen Kräfte zu veranlassen. Dieser Egoismus (oder Individualismus) meint somit, daß nur dadurch eine Vervollkommnung des Menschengeschlechts eintreten kann, daß jeder das will, was er nach seiner innersten Veranlagung wollen muß. Strebt die Gesamtheit Idealen zu, die für die große Mehrzahl keinen Lebens-

wert besitzen, so können diese Ideale nicht erzieherisch wirken. Hingegen das egoistische Ideal, das dem tätigen Streben des Einzelnen vorschwebt, selbst wenn es unsittlich ist (etwa das Ideal des Verbrechers) in der Uebermacht des Sittlich-Guten seinen Ueberwinder und Vernichter finden muß.

Gerade die Entwicklung Ibsens, dessen Ethik hier schon in ihren Grundzügen beleuchtet wurde, zeigt uns wie sehr auch das individualistische Ideal utopisch ist. Dieser sittliche Anarchismus, der allen Gleichheitsformen, die auf eine Unterbindung und Vergewaltigung des Persönlichen abzielen — Staat, Kirche, Gesellschaft, Familie — feind ist, setzt eine moralische Spannkraft voraus, die tatsächlich nur bei den Wenigsten vorhanden ist. Die großen sozialen Religionen verdanken ihre ungeheure Wirkung dem typischen und allgemeinen Charakter ihrer Ideale, die den Einzelnen gleichsam zu nichts verpflichten. Hingegen der Individualismus als Religion der Allgemeinheit darum unmöglich ist, weil er notwendigerweise ins Unsittliche und Schrankenlose ausarten müßte. Die Kräfte, auf deren Erweckung er hinstrebt, sind in der Masse einfach gar nicht vorhanden; und wer könnte sich ein Maß sittlichen Wollens erwerben, das er nicht im Grunde von Anfang an besitzt?

Nun erkennt der Individualismus allmählich, daß die überwältigende Mehrzahl der Menschen durch die unmittelbare Not des Lebens so stark in Anspruch genommen ist, daß sie nicht zu jener Freiheit des Geistes gelangt, die die Grundlage jeder selbständigen Religion und Ethik bildet. Es gäbe keine Kirchen, wenn jedem der Sinn des Göttlichen gegenwärtig wäre. Es gäbe keine Festtage, wenn er das Heilige deutlich in sich selbst verspürte. Und diese Erkenntnis lähmt dem ursprünglichen Optimismus des Individualisten die Schwingen. Ibsens „Brand" ist, wie wir sehen werden, die Tragödie eines Propheten des Individualismus, der an dieser Welterkenntnis zu Grunde geht.

* * *

Nachdem das Christentum eine zeitlang die völlige Alleinherrschaft über das sittliche Leben der Völker besessen hatte, bringt die Renaissance die abgestorbene Welt der Antike zu neuem Blühen. Lebensfreudigkeit tritt an Stelle der Askese, die Kunst ersetzt mit ihrem Farben- und Formenrausch die Erlösungswerte der Religion, die nur noch äußerlich betrieben wird. Der nackte Lebenshunger, der die lange Entbehrenden erfaßt hat, bricht mit jener unbezähmbaren Triebkraft hervor, die die Renaissance so groß und zugleich so unsittlich macht. Allmählich dämpft sich dieses vulkanische Feuer, und der Gedanke einer Verschmelzung der christlichen Welt mit der Antike gewinnt Raum und Gestalt. Im wesentlichen ist es ein Kampf zwischen Religion und Kunst, die sich in beiden Welten symbolisieren. Die Romantik, zu beiden Zentren gleichmäßig hingezogen, bemüht sich, sie zu versöhnen. Die Idee des dritten Reiches taucht auf, das den Sinnen und dem Geiste gleichermaßen gerecht wird. So tönt es geheimnisvoll aus Immermanns Mysterium „Merlin“:

Ein Gleichnis aber

Setz' ich hiermit; wer Ohren hat, der höre.
Drei sind es, welche zeugen. Zwei erschienen,
Der Ein' im Leben, und im Tod der Zweite,
Der Dritte ward verheißen. Ob er da ist,
Fragt eurer Herzen Klopfen! — des bedrückten
Demüt'gen Jammers Zeiten sind vergangen;
Hinfüro will er sein mit frohen Wangen,
Und sich entzücken unter den Entzückten.

Die Idee des dritten Reichs steht im Mittelpunkt des Schauspiels „Kaiser und Galiläer“. „Es gibt drei Reiche“, sagt der Mystiker und Neophyt Maximos, der in Kaiser Julian den Glauben erweckt, er sei der erlösende Messias: „Zuerst jenes Reich, das auf dem Baum der Erkenntnis gegründet ward; dann jenes, das auf dem Baum des Kreuzes gegründet ward. Das dritte ist das Reich des großen Geheimnisses, das Reich, das auf dem Baum der Erkenntnis und des Kreuzes

zusammen gegründet werden soll, weil es sie beide zugleich haßt und liebt, und weil es seine lebendigen Quellen in Adams Garten und unter Golgatha hat." Dieses dritte Reich ist mit der Wiedergeburt des Menschen verknüpft, der in sich selbst die verlorene Gottähnlichkeit wiederfindet. Er hört fortan auf, seine Triebe als sündhaft zu hassen. Seine Natur hat den höchsten Adel der Sittlichkeit empfangen. — So weit die moderne Dichtung überhaupt philosophischen Gehalt besitzt, hat sie diesen Gedanken des neuen Menschen immer aufs neue dargestellt. Um ihn kreist unablässig die von messianischen Hoffnungen trächtige Gedankenwelt Zarathustra-Nietzsches. Und auch Dehmel träumt von dem dritten Reich, in dem das Weib den Mann von den Qualen der Entsagung erlöst und den alten Paradiesesfluch zu Schanden macht.

Einen Vorklang dieser Idee des dritten Reichs finden wir bereits in Ibsens „Brand". Während der Held seine Gemeinde aus einem unpersönlichen Christentum zu erlösen strebt und ihnen das Heil freierer, selbstgegebener Gesetze predigt, vertritt die halbtolle Gerd das rohe Heidentum, den blinden Naturgeist, der die Läuterung sittlicher Gefühle noch nicht erfahren hat.

Bereits in der sozialen, auf das Wohl der Masse gerichteten Ethik Ibsens entdecken wir somit nahe Beziehungen zum Christentum, so oft er gegen die Kirche als seine praktische Verkörperung eifert. Auch die individuelle Ethik des Dichters, die in den Vordergrund tritt, sobald er die Unmöglichkeit einsieht, den stumpfen Geist der Masse höheren Zielen entgegenzuführen, berührt sich in entscheidenden Punkten mit den christlichen Lehren. Freilich bekämpft sein Immoralismus jene kollektiven Ideale, an denen das Christentum so reich ist. Das Ideal der Nächstenliebe, der Entsagung, der Aufopferung. Bereits Schopenhauer führt aus, daß Nächstenliebe, christliche Gesinnung, Freiheit, Wahrheit Ideale sind, die nur Bedeutung für sozial veranlagte Menschen

haben. Diese verwirft der moderne Individualismus, soweit sie bloß von der traditionellen Sittlichkeitsanschauung eingegeben sind und nicht in der eigensten Natur des Menschen ruhen. Bei Hebbel lesen wir die Worte, die Ibsens individualistische Ethik in großartiger Kürze zusammenfassen. „Schüttle alles ab, was Dich in Deiner Entwicklung hemmet, und wenn's auch ein Mensch wäre, der Dich liebt, denn was Dich vernichtet, kann keinen anderen fördern." Unsere Persönlichkeit ist das einzig sichere Gesetz, das wir in den Nebeln und Irrtümern des Daseins erkennen. Ihr nachzuleben und uns mehr und mehr gegenüber den Angriffen der Vorwelt, die auf eine Nivellierung des in uns liegenden Charakters ausgeht, zu behaupten, das sei unser wesentliches moralisches Gesetz. So ist dem individuellen Menschen niemand verhaßter als der Idealist von reinem Wasser, der nach „Freiheit, Wahrheit und Sittlichkeit" strebt. So ist ihm niemand teurer, als wer seine Freiheit, seine Wahrheit, seine Sittlichkeit zu erhalten sucht. Ganz willkürlich hat man aus beliebigen Citaten Ibsen zum Vernichter alles Idealen gemacht. Nichts ist verkehrter. Ibsen meint einzig und allein, daß für gewisse Naturen die Lüge ganz denselben Lebenswert besitzt wie für andere die Wahrheit.

Die sozial veranlagten Menschen haben sich abstrakte Ideale geschaffen: Gott, Glaube, Moral, die eine freie und bequeme Anwendung gestatten. Solche Ideale sind notwendig, weil der soziale Mensch außer stande ist, aus sich selbst heraus die Ziele einer wahrhaft sittlichen Lebensführung zu entwickeln. Dazu gehört der Schöpfertrieb groß veranlagter Naturen. Hingegen das individualistische Ideal nicht außerhalb des Lebens, gleichsam frei in der Luft schwebend existieren kann. Es will erlebt sein und fordert eben darum immer neue Opfer. Und keineswegs findet diese Opferpflicht ihren Lohn in der endlichen Erfüllung des Ideals, das seiner ganzen Natur nach unerfüllbar ist. Der Lebens-

wert des individualistischen Ideals liegt im Streben, in jener unaufhaltsamen Umwandlung und Entwicklung, in der ständigen Befruchtung aller sittlichen Kräfte, für die das vorgestellte Ideal die eigentliche Triebfeder bildet.

Vor allem mag nur ein ganz persönliches Ideal den Willen des Menschen in Erregung zu setzen, ihm einen Sinn und ein Ziel zu geben:

> Wille, Wille ist von nöten!
> Der wird retten oder töten.
> Wille ganz in allen Dingen,
> Im Erhabenen, im Geringen. (Brand.)

Ibsens ganze Ethik ist ausschließlich aus seinem Willensbegriff zu erklären. Er läßt uns nirgends im Zweifel darüber, daß der Wille für ihn das Höchste im Menschen ist. Nicht-Können schändet nicht, denn es liegt in der menschlichen Natur begriffen, wenn der Wille, den ihr ein Dämon eingegeben hat, immer wieder an der Unzulänglichkeit der Mittel scheitert, wohl aber ist Nicht-Wollen die schwerste Schuld, die der Mensch auf sich nimmt.

> „Wer weiß, wen einst Verdammnis trifft?!
> Doch steht in ewiger Flammenschrift:
> Nur dem, der treu, wird Licht zum Lohne,
> Kein Feilschen schafft des Lebens Krone,
> Du darfst der Prüfung Feuer nicht fliehen,
> Denk' nicht, daß Du's mit Angstschweiß stillst,
> Daß Du nicht kannst, wird Dir verziehen,
> Doch nimmermehr, daß Du nicht willst."

Ibsen's spätere Dramen sind ausnahmslos Tragödien des „gebrochenen Willens." Das geniale Individuum hat die schwersten Hemmungen und Widerstände seines Willens siegreich überwunden, da offenbart sich, daß dieses unbegrenzte Wollen der Seele Gewalt angetan hat. Das vom Willen betrogene Gefühl bricht durch und lähmt das Streben des Individuums. In ihm erwacht das Gewissen. Metaphysisch angesehen, ist es der Weltwille, der das Wollen des Einzelnen in seine Schranken zurückweist, wie es die Erhaltung der Welt

erfordert. Konkret angeschaut, findet der Wille seinen schlimmsten Widersacher in der Unfähigkeit des Individuums, seine ganze Kraft unter Aufopferung jedes Genusses allein auf das Streben zu konzentrieren. Die selbstgewählte Einsamkeit wird ihm unerträglich. Ihn erfüllt die Sehnsucht nach dem Besitz der Welt, nach Liebe, Weib und Kind, nach allen lebendigen Schätzen des Daseins, die er ehedem seinem unersättlichen Willenstriebe zur Macht, zur Erkenntnis, zum Schaffen geopfert hat. Nicht anders ist des Baumeisters Solneß Klage zu verstehen, daß er, bei lebendigem Leibe an eine Tote gekettet, ein einsam-freudeloses Leben führen müsse. Nicht anders Rubeks erschütterndes Bekenntnis, ein Leben in Sonnenschein und Schönheit sei unvergleichlich wertvoller als das unabläßige Opfer des künstlerischen Schaffens. Aus solchen Worten spricht nur die augenblickliche Reue über ein verfehltes Leben, in ihnen äußert sich nur die tiefe seelische Empörung über den verlorenen Genuß des Daseins. Noch einmal seiner Jugend wiedergegeben, würde der so beschaffene Mensch dasselbe Leben noch einmal erneuern, denn wie Ibsen es ausdrückt: „Wollen heißt Wollen müssen."

Dieses ethische Ideal ist ein ausschließlich männliches und führt das Individuum notwendigerweise in Konflikt mit dem gegensätzlichen Streben des Weibes nach unmittelbarem Genuß des Lebens. Wir verstehen nunmehr, warum der Held des Ibsen'schen Dramas das Weib in seinen tiefsten Gefühlen und Strebungen verletzen, ja vernichten muß, in seiner Liebe, die ganz auf den Besitz des Mannes ausgeht wie in seiner Mutterschaft. Aber nicht nur seine geniale Einseitigkeit verstrickt den Menschen, der sich seiner Lebensaufgabe wahrhaft bewußt ist, in Schuld und Irrtum. Seit seiner Geburt haftet ihm der Makel einer von altersher vererbten Schuld an:

„Endlose Schuld, wohin ich schau! —
So wirr, so bunt verschlingen sich
Des Schicksals Fäden, Stich um Stich

So stecken Sünd und Frucht der Sünde
Sich an im trübsten aller Bünde." (Brand).

Die augustinische Idee der Erbsünde ist unserem Dichter, der, immer wieder von der Einzelexistenz des Individuums absehend, die inneren Zusammenhänge menschlicher Schicksale zu ergründen sucht, keineswegs fremd.

* * *

In einem Briefe Ibsen's heißt es: . . . „Die Hauptsache ist, wahr und treu in seinem Verhalten zu bleiben. Es kommt nicht darauf an, dies oder jenes zu wollen, sondern darauf, das zu wollen, was man unbedingt wollen muß, weil man ist, wer man ist und nicht anders kann. Alles übrige führt nur in die Lüge hinein." Hier faßt er noch einmal das Wesentliche seiner Ethik zusammen. „Sei getreu bis in den Tod und ich werde Dir die Krone des Lebens geben."

Diese Treue gegen sich selbst wird den Untergang des Individuums herbeiführen; eben darin besteht ja der hohe Preis, den es der Welt für das Geschenk seiner Eigenart zu zahlen hat. Aber liegt nicht in dieser selbstgewollten Vernichtung der höchste Triumph des menschlichen Willens, der große sittliche Kern seiner Kraft! In ihr spricht sich eine wahrhaft heroisch-tragische Lebensanschauung aus. Glück und Genuß ist von jeher das Ideal der Masse gewesen, und das Gespenst jenseitiger Schrecken und Strafen war nötig, um in ihr das Gefühl der sittlichen Verantwortlichkeit des Menschen zu erwecken und aufrecht zu erhalten. Der ethische Individualismus weiß das Gefühl der Verantwortlichkeit aus jener wahren Sittlichkeit zu erzeugen, die die naturwahren Instinkte in den Dienst der Lebensaufgabe stellt, sie damit läuternd und veredelnd. Für den energischen Willensmenschen Ibsens ist das Gewissen

als das Gefühl der Verantwortlichkeit die gefährliche Klippe, an der sein welterobernder Streben schließlich zerscheitert. „Was hülfe es dem Menschen, so er die ganze Welt gewönne und nähme doch Schaden an seiner Seele." Um dieses Bibelwort dreht sich die gesamte Dramatik Ibsens. Nur muß man begreifen, daß die ethischen Werte, die die Helden unseres Dichters sachlich mit dem Christentum gemein haben, aus einer gänzlich gegensätzlichen Lebensanschauung fließen. Auch das aristokratische Individuum, das den Adel der Menschheit in sich zu verkörpern strebt, muß schließlich die Gleichberechtigung anderer Menschen, deren Lebensglück sein Streben vernichtet, anerkennen. Nur fühlt ein so gearteter Mensch, daß er selbst das schwerste Opfer bringt, um seinen eingeborenen Idealen genug zu tun, und daher leitet er das sittliche Recht ab, auch andere auf demselben Altar zu opfern. Und wenn diese Ideale schließlich vom Widerstand der stumpfen Welt besiegt werden, so hält ihn das Gefühl aufrecht, daß ein großes Wollen seinen Lebenswert in sich trägt, daß er die Prüfung bestand, die das Schicksal seinem Charakter auferlegt hat. Das Streben ist alles, das Ziel ist nichts. Nur die Sehnsucht macht den Menschen groß, niemals die Erfüllung. Wie kleinere Naturen sich daran begeistern, ihr Leben einer allgemeinen Sache zum Opfer bringen, so empfindet das geniale Individuum, daß durch die Vernichtung seiner Existenz der Sieg seines Strebens gesichert ist, das, vom irdischen Wahn befreit, in die Unsterblichkeit eingeht. Dieses Gefühl gibt ihm jenen Wollustschauder des Todes, der in seinen letzten Werken ausklingt in die Worte und Gefühle: „Ich bin frei! Ich bin frei! Ich bin frei."

* * *

Wie die ganze geistige Entwicklung Ibsens vom philosophischen Idealismus ausgeht, welcher mit bestimmten Forderungen an die Menschheit herantritt, hernach mehr und mehr zur Anerkennung der realen

Mächte des Lebens gelangt und endlich der tatsächlichen Welt eine ideale und metaphysische gegenüber stellt, die der Natur seiner Helden entspricht, so wächst auch seine starre und lebensfremde Ethik erst allmählich in's Leben hinein, sättigt sich mit den Anschauungen und Gefühlen der wirklichen Lebenssphäre und erfährt hier ihre notwendige Korrektur.

„Brand" und sein Gegenbild „Peer Gynt" bezeichnen die erste Phase seiner Moral. Ihr Repräsentant ist ein starrer trotziger Prophet jenes doktrinären Individualismus, der es unternimmt, die Menschen nach seinem Bilde umzuschmieden, eine Natur von äußerster Energie des Wollens und Handelns, eingeschworen auf die starren Gesetzesworte, die er der kleinmütigen Menschheit immer aufs neue zuruft: Alles oder Nichts. Die schroffe Einseitigkeit des Dichters, der völlig mit der Welt gebrochen hat und doch das Ideal des Weltverbesserers in sich fühlt, hat sich hier auf den Helden restlos übertragen. Brand ist ein Einsamer, und mit der Menschheit verbindet ihn eigentlich nur die selbstlose Liebe seines Weibes. Der ethische Rigorismus, mit dem er unbekümmert um die Gesetze und Pflichten, die das Leben selbst dem Menschen auferlegt, an seinen moralischen Dogmen festhält, der starre Eigensinn, mit dem er das Leben zwingen will sich seinem Ideale anzupassen, hat etwas Unnatürliches, ja Unmenschliches. Ihm fehlt die Liebe, und so vermag er nicht die Menschen in ihren Fehlern und Schwächen menschlich zu begreifen. Das zweite dramatische Epos „Peer Gynt" ist eine Karrikatur des Individualismus. Der Held, ein Mensch ohne jeden sittlichen Kern, nichts an sich, alles in seiner Vorstellung. Während Brand den wahrhaft ethischen Trieb in sich spürt, zur Wesenheit des Menschen vorzudringen und blutenden Herzens alles aufgibt, was seine Entwicklung hemmt, ist der Phrasenheld Peer Gynt bereit, um eines augenblicklichen Vorteils willen in jede Maske und Verkleidung zu schlüpfen. Er ist toll mit den Tollen,

Affe mit den Affen, Scheich, Negerhändler, Kaiser im Irrenhaus. Er ist alles und doch nichts:

„Die ganze Kunst, das Glück zu zwingen,
Die Kunst, den Mut der Tat zu haben,
Ist die, wahlfreien Laufs zu traben
Durch dieses Lebens tausend Schlingen, —
Zu wissen, daß zu keinen Tagen
Des Streites letzten Tag man schreibt,
Zu wissen, daß stets offen bleibt
Ein Brücklein, Dich zurück zu tragen."

So ist Gynt der Durchschnittsmensch, der ganz gewöhnliche Philister, der mit der Einbildung seiner Größe sich und die Welt betrügt. Hingegen Brand's hoher religiöser Idealismus das unmögliche Wagnis unternimmt das eigne Ich und die Menschheit durch den freiwilligen Verzicht auf die realen Güter des Lebens in's Göttliche zu steigern und so die letzte Freiheit des Wollens zu erobern. Im Grunde ist Brand's schroffe Unversöhnlichkeit ganz ebenso eine Karrikatur des wahren Individualismus wie sein Antipode Peer Gynt. Der eine ist durchaus unsittlich, der andere repräsentiert den übertriebenen Moralismus. Beides sind idealistische Typen, keine Menschen, wie sie das Drama des Lebens entwickelt.

Wie sehr sich nun Ibsen's eigene Anschauungsweise durch die stärkere Berührung und Erkenntnis des Lebens wandelt, sobald er einmal die tatsächlichen menschlichen Verhältnisse zum Gegenstande seiner Darstellung macht, zeigt uns das Drama, das den Schlußstein seiner Familienstücke bildet: „Die Wildente". Hier finden wir Brand, den ethischen Rigoristen, der Leben vernichtet um seiner Lebensaufgabe Genüge zu tun, als Gregers Werle wieder, und Hjalmar Ekdal ist offenbar nichts anderes als ein bürgerlicher Peer Gynt. Hiermit sind wir indessen seiner ethischen Entwicklung vorausgeeilt. Vor „Brand" und Peer Gynt abgefaßt, bildet die „Komödie der Liebe" (1860) die Ouverture seiner gesellschaftskritischen Dramen, die mit den Stützen der Gesellschaft (1877) beginnen und sich über „Nora",

„Gespenster", „Volksfeind" hinaus bis zur „Wildente" (1884) erstrecken.

In dieser Epoche nimmt er den Kampf gegen die gesellschaftlichen, religiösen, politischen Ideale der Zeit auf, die er als eitel Lüge, Maske und Halbheit brandmarkt. Der Ehe aus Interesse und Konvention, deren Unsittlichkeit er in krasser Tragik mit außerordentlicher Schärfe zeichnet, stellt er das Ideal der wahren Gemeinschaft zwischen Mann und Weib gegenüber. Die zeitgenössische Religion karrikiert er in ihren Vertretern, die sich samt und sonders als glaubensstarke Dummköpfe erweisen und verficht die Ideale einer freieren Lebensführung, die auf die eingeborene Sittlichkeit des Individuums gegründet ist. Seine politischen Anschauungen spricht der „Volksfeind" mit derselben tendenziösen Nüchternheit ungemein deutlich aus. Es ist nicht wenig bezeichnend, daß sich der aristokratische Individualismus, zu dem sich der „Volksfeind" Stockmann im Gegensatz zu seiner recht plebejischen Natur hindurchringt, in Ibsens Briefen und Reden fast mit den Ausdrücken des Dramas wiederkehrt. So heißt es in einer Ansprache am 14. Juni 1885: „Es muß ein adliges Element in unser Staatsleben, in unsere Regierung, in unsere Volksvertretung und in unsere Presse kommen.

Ich denke natürlich nicht an den Adel der Geburt und auch nicht an den Geldadel, nicht an den Adel der Wissenschaft und nicht einmal an den Adel des Genies oder der Begabung. Sondern ich denke an den Adel des Charakters, an den Adel des Willens und der Gesinnung. Der allein ist es, der uns frei machen kann. Dieser Adel, der, wie ich hoffe, unserem Volke verliehen wird, er wird uns von zwei Seiten kommen. Er wird uns aus zwei Gruppen kommen, die unter dem Druck der Partei noch nicht einen Schaden erlitten haben, der nicht wieder gut zu machen wäre. Er wird uns kommen von unseren Frauen und von unseren Arbeitern."

Solche Worte machen es unserem Staunen begreiflich, daß man Ibsen eine zeitlang für den Sozialismus und die Emanzipation des Weibes in Anspruch nehmen konnte. Tatsächlich lagen die Dinge so, daß der Dichter von der Nutzbarmachung bisher brach liegender sittlicher Kräfte einen entscheidenden Vorstoß für die notwendige Revolutionierung des Menschengeistes erhoffte. Er sah ganz richtig, daß das politische Getriebe ahnungslos an den tieferen sittlichen Aufgaben vorbeigeht und sich nach innen wie nach außen hin auf eine rein materielle Betätigung beschränkt. Daß es sich bei allen Maßregeln der hohen gesetzgebenden Körperschaften nur um den Ausgleich von Klasseninteressen, um den Schutz der Wohlanständigkeit, um Wehrfähigkeit und Repräsentation handelt, und daß das Pathos der politischen Kämpfe im komischen Gegensatz zu ihrer menschlich-sittlichen Bedeutung steht. In diesem Sinne schreibt Ibsen an Georg Brandes unter dem Eindruck des deutsch-französischen Krieges: „All das, wovon wir bis zum heutigen Tage leben, sind ja doch nur die Brosamen vom Revolutionstisch des vorigen Jahrhunderts, und diese Kost ist nun lange genug wiedergekäut worden. Die Begriffe verlangen nach einem neuen Inhalt und einer neuen Erklärung. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sind nicht mehr dieselben Dinge, die sie in den Tagen der seligen Guillotine waren. . . Die Menschen wollen nur Sonderrevolutionen, nur Revolutionen im Aeußerlichen, im Politischen. Aber das sind lauter Lappalien. Um was es sich handelt, ist eine Revolution des Menschengeistes." Anders gesagt, Staat und Politik dienen ausschließlich der Gemeinschaft, hemmen damit die freie Persönlichkeit, als welche sie überall auf gesetzlich normierte Sitten stoßt, die die Entfaltung ihrer Kraft unmöglich macht. Nun beruht aber aller Kulturfortschritt allein auf der Leistung des selbständigen Individuums. Alle Entwicklung der Masse ist nur scheinbar, ist rein auf die sozialen Verhältnisse beschränkt, erstreckt sich nicht auf sittliches Fühlen, auf geistigen

Besitz. Ibsen erwartet sich Großes für die sittliche Emanzipation der Menschheit von der Beseitigung des Staates: „Der Staat muß fort", heißt es 1871. „Die Revolution will ich mitmachen. Man untergrabe den Staatsbegriff, man stelle Freiwilligkeit und geistige Verwandtschaft als das einzige Entscheidende für eine Vereinigung auf — das ist der Beginn zu einer Freiheit, die etwas taugt. Eine Umänderung der Regierungsform ist nichts anderes als ein Kramen im Detail. Etwas mehr oder etwas weniger — Erbärmlichkeit alles miteinander! . . Der Staat wurzelt in der Zeit, er wird in der Zeit gipfeln. Größere Sachen als er werden fallen. Jegliche Regierungsform wird fallen. Weder die Moralbegriffe, noch die Kunstformen haben eine Ewigkeit vor sich".

Diese Phrasen haben in ihrem jugendlichen Enthusiasmus etwas Bestechendes. Nur sind politische Ideale um so törichter, je mehr sie sich von der gegebenen Wirklichkeit der Zustände entfernen. Hier, bei Ibsen, sind sie ganz utopisch. Noch verkennt der Dichter den durchgehenden Dualismus der menschlichen Natur, die in soziale und individuelle Charaktere zerfällt, in Heerdenmenschen und Eigene. Ibsen, der Erzieher, glaubt an die erlösende und befruchtende Kraft großer Ideen. Und sein Glaube währt lange. Erst das Schicksal des Johannes Rosmer auf Rosmersholm, der diese Ideale auf ihre Lebenskraft versucht, bringt die grausame Enttäuschung.

Mit Rosmersholm (1886) verschwindet das soziale Element aus der Dichtung Ibsen's. Seine Probleme empfangen ein rein individualistisches Gepräge. Fortan verspüren wir in seinen Werken eine rein innerliche von aller Tendenz befreite Tragik, die ganz im persönlichen Erleben der Menschen, in ihren durchaus individuellen Konflikten beruht. Wir werden sehen, wie dieser Individualismus, der aus der Befreiung der Menschen von gesellschaftlichen Schranken hervorgeht, in's Reich der Mystik mündet, in jene geheimnisvolle

Sphäre des Unbewußten und Unerklärlichen, das sich am Eingang und Abschluß des Menschen erhebt.

* * *

III.

Henrik Ibsens Entwicklung bietet das einzigartige Bild eines Dichters, der sein Größtes erst im Alter schafft, da die Kraft der meisten Poeten schon bedenklich abnimmt. Weder seine Jugendpoesie, der man heute eine durchaus übertriebene Bedeutung beimißt, noch seine Mannesdichtung hat die eigenartige Kunst hervorgebracht, die wir heute mit dem Bilde Ibsens verbinden. Der starre, unversöhnliche, jeder Konzession abholde Mann hat erst in langsamer Selbsterziehung seinen Frieden mit der Welt gemacht, bis er zu jener Synthese von Welt und Persönlichkeit gelangt, die aus seinen großen Werken ausstrahlt. Wir sehen die Totalität jedes Künstlers in einer ganz bestimmten Physiognomie, in einem idealen Porträt, das den Geist seines Schaffens in derjenigen Stufe der Entwicklung, in der er zu einem gewissen Gleichgewicht der Kräfte gelangt ist, zusammenfaßt. Einen Novalis oder Hölderlin können wir uns, unbekümmert um ihr wirkliches Alter, gar nicht anders denn als Jüngling vorstellen. Kleist sehen wir als den werdenden Mann, Hebbel als den gewordenen. Somit entspricht jede Dichtung wie alle Kunst überhaupt einer ganz bestimmten Altersstufe. Also ist von Ibsen eigentlich alles gesagt, wenn wir betonen, daß die Krone seines Schaffens erst in die fünfziger und sechziger Jahre seines Lebens fällt. Ende der siebziger Jahre, mehr als fünfzig Jahre alt, findet er die Heimat seiner Begabung in dem gesellschaftskritischen Drama, um von hier, aus einer sozialen Sphäre in einer ganz natürlichen Entwicklung zum Individualitätsdrama großen Stils aufzusteigen. 1877: „Die Stützen der Gesellschaft". 1886: „Rosmersholm", an der Grenzscheide zwischen sozialem und Individualitätsdrama stehend, das Werk des achtundfünfzigjährigen. 1892: „Baumeister Solneß",

an den die letzte Epoche seiner Entwicklung knüpft. Alles, was dem vorausgeht, ist Vorgeschichte im Sinne seiner Dramen, die beim Eintritt in die Handlung jedesmal eine lange seelische Entwicklung der Hauptcharaktere voraussetzen. Natürlich gibt es in dieser Vorgeschichte des Dichters und Menschen Thäler und Höhen. Wir gewahren bisweilen einen sichtbaren Zusammenschluß seiner Kräfte; bedeutende Werke treten dann ans Licht: 1857 die „Nordische Heerfahrt" („die Helden auf Helgoland") 1863 die geistesverwandten, ganz großen „Kronprätendenten". Nur hier haben wir selbsteigene, durchaus objektive Kunstwerke, die sich von der Seele des Dichters losreißen, wie das Kind vom Mutterschoße. Alles andere ist unserer Auffassung nach entweder nur Epigonendichtung im Dienste der herrschenden dramatischen Geschmacksdichtung abgefaßt, wie seine romantischen Dramen („Fest auf Solhaug" 2c.), oder es ist wie seine dramatischen Gedichte „Brand", „Peer Gynt", „Kaiser und Galiläer" aus dem Bedürfnis hervorgegangen, durch Erkenntnis der persönlichen sittlichen Energie und durch Darstellung des irrtümlichen, nicht im Charakter beruhenden Strebens zu einer gewissen Selbstkorrektur zu gelangen. Auch später liebt es der Dichter, ein und dasselbe Thema doppelt und zwar in gegensätzlicher Betrachtung darzustellen. Man vergleiche den optimistischen „Volksfeind" mit dem pessimistischen Rosmersdrama, oder Rebecca West (Rosmersholm) mit Hedda Gabler, die den gleichen Typus des freigewordenen Weibes repräsentieren. Nur findet hier eine innige Verschmelzung zwischen Welt und Mensch statt, die den älteren dramatischen Gedichten mit dem eigensinnigen Weltentrotz ihrer Helden noch abgeht.

Somit sind wir berechtigt, das Schaffen des Jünglings und auch das des gereiften Mannes nur als Vorstufe einer gewissen Alterskunst, in dem wir den wahren Ibsen endlich entdecken, anzusehen. Die Skepsis und Resignation dieser Dichtung, die alle Lichtgedanken

in ein ideales Zukunftsreich verlegt, ist wurzelhaft und durchaus organisch. Es sind Gedichte eines Entsagenden, der mit ungebrochener Männlichkeit immer wieder den Kampf mit der Welt aufnimmt. Ibsen beginnt recht eigentlich da, wo die Entwicklung aller großen Dichter, die Goethes etwa, abbricht, in der Gefühlssphäre heroischer Einsamkeit, tragischer Sehnsucht. . . .

Aus dem reichen Lebenswerk Ibsens gehört Vieles nur seiner Zeit und seinem Volke an und ist für unsere anders fühlende und denkende Epoche bereits gegenstandslos geworden. Hinzu kommt, daß der Dichter, wie er selbst einmal betont, seine persönlichen Lebensverhältnisse niemals zum Gegenstand seiner Dichtung gemacht hat, so daß man seine Biographie äußerst kurz zusammenfassen kann.

Ibsen wird am 20. März 1828 in der kleinen norwegischen Küstenstadt Skien geboren. Seine Mutter Maria Cornelia Altenburg ist deutscher, der Vater Knud Ibsen, der zu den Honoratioren der Stadt gehört, ist dänischer Abkunft. In den ersten Kinderjahren Henriks falliert das Elternhaus, die Familie ist auf ein kleines Landgut beschränkt, zieht dann wieder nach Skien zurück, wo der Junge die Realschule besucht, seine Zeichenkunst ausbildet, der Religion und Geschichte ein besonderes, für seinen Entwicklungsgang ziemlich charakteristisches Interesse entgegenbringt. Bezeichnend für die geistige Frühreife und die ursprüngliche pessimistische Anlage des Knaben, dem von seinen Biographen Hang zur Einsamkeit und zur Grübelei nachgesagt wird, ist ein Aufsatz des Vierzehnjährigen, der in dem Traumbild einer gewaltigen Totenstadt das Schattenhafte und Vergängliche alles Irdischen darstellt. Sechs Jahre hernach entdecken wir in seinen Jugendschriften eine Studie, die für den bedeutendsten Charakterzug des reifenden Menschen Zeugnis ablegt: Von der Wichtigkeit der Selbsterkenntnis (Werke I, 258). „Unter allen Zweigen des Denkens ist die Untersuchung von der Beschaffenheit unseres eigenen Wesens vielleicht die Auf-

gabe, wozu die größte Aufmerksamkeit und Unparteilichkeit erforderlich sind, um zu dem Ziel aller Forschung zu gelangen: nämlich zur Wahrheit. Die Selbsterkenntnis setzt die genaueste Einsicht in unser Selbst, in unsere Neigungen und Handlungen voraus, und erst die Resultate einer solchen Beobachtung ermöglichen dem Menschen, zu einer klaren und richtigen Erkenntnis seiner Charakterbeschaffenheit zu gelangen." Der junge Mensch, der diese Zeilen schrieb, ahnte natürlich nicht, daß sich später die psychologische Tragik seiner Charaktere auf das Erlebnis ihrer Selbsterkenntnis stützen würde, auf das herbe Gefühl sein innerstes Wesen nicht erkannt und sich damit in unendlichen Irrtum verstrickt zu haben. —

Inzwischen hatte Ibsen seine Vaterstadt verlassen, um rasch einen Lebensunterhalt zu gewinnen. Der Traum, ein Maler zu werden, muß vor der Realität seiner bedrängten Verhältnisse verfliegen. Sechzehnjährig geht er als Apothekerlehrling nach Grimstadt, einem Nest von 800 Einwohnern, in dem er fünf Jahre verbleibt. In seinem 21. Lebensjahr, im Winter 1848 auf 1849 also, entstand hier sein „Catilina". Daneben, wie uns das Vorwort des Dramas erzählt, Freiheitsgedichte, die dem Aufruhr der Zeit entsprachen und entsprangen. Das Römerdrama schuf er durch Sallust angeregt. Es ist eine Frucht seiner Vorbereitung zur Reifeprüfung, die ihm den Weg zu dem freieren und höheren Beruf des Mediziners ebnen sollte, ihn gleichzeitig aus der drückenden Enge des Krähwinkels Grimstadt erlösend.

Künstlerisch angesehen ist dieser „Catilina" ohne jede Bedeutung. Es ist das typische Jugendstück des idealistischen Jünglings, der in einem poetischen Exercitium seinen Drang nach Freiheit und Größe entladet. Die bombastische Phrase übertönt jedes reine menschliche Gefühl, der Hang zum Geheimnisvollen, Fürchterlichen, Spukhaften, schlechthin Theatralischen läßt nirgends eine tragische Stimmung aufkommen.

Catilina ist so gut eine Karrikatur wie die beiden, halb symbolischen Frauen, die seiner zwiespältigen Seele als guter und böser Engel zur Seite stehen, die sanfte, hingebende Aurelia und die Mänade Furia. Für den Stil der Dichtung nur ein charakteristisches Beispiel aus dem Eingangs-Monolog des Helden:

„Verachte Dich, Du stolzer Catilina,
Verachte Dich, Du nicht gemeiner Mensch,
Den doch trotz aller Gaben eins nur lockt:
Genuß, Genuß und abermals Genuß."

Natürlich lehnt das Christiania-Theater das Stück ab. Ein begeisterter Freund bezahlt den Druck, der das Licht des Verfassers nicht heller leuchten läßt. Wie immer findet sich ein Literarhistoriker, der sich anerkennend über das Drama ausspricht, das nach einem Absatz von dreißig Exemplaren in die Presse zurückwandert.

1850 finden wir unseren Dichter in Christiania wieder. Die berühmte Studentenfabrik Heltbergs, eine Art „Presse", hatte ihm dort den letzten Examensschliff gegeben. Er scheint alsdann kein regelmäßiges Studium ergriffen zu haben, dem typischen Freiheitstriebe des Künstlers folgend, der aus den geistigen Disziplinen nur das in sich aufnimmt, was seiner persönlichen Neigung frommt. Sicher hatte das gärende Großstadtleben Christianias, das den Mittelpunkt der künstlerischen und politischen Kämpfe des Landes bildete, für den jungen Ibsen etwas Berauschendes. Gerade seine zähe, stetige Natur, die in der Enge und Ruhe des Kleinstadtlebens Raum zur geduldigen Entwicklung fand, läßt sich eine zeitlang hinreißen von dem blendenden, ungestümen Idealismus einer neuen Zeit, die in politischer und geistiger Hinsicht auf die Schaffung einer nationalen Kultur ausging. Bislang hatte Norwegen geistig im Schlepptau Dänemarks gestanden, dessen Untertan es seit Ende des 14. Säculums mehr als vierhundert Jahre gewesen war. Und im weiteren Sinne war es auf die geistige Kultur des Auslandes, vornehmlich Deutschlands

und Frankreichs angewiesen. Es existierte weder eine eigene Schriftsprache noch eine selbständige Literatur. Es sei vorausgenommen, daß die spätere Blüte der Künste in den skandinavischen Ländern, seine geistige und sittliche Vormacht gegenüber dem übrigen Europa, die noch heute anhält, dem langen Brachliegen des heimatlichen Bodens zu danken ist. Dort war noch nicht jene geistige Erschöpfung zu verspüren, der der Materialismus seinen unaufhaltsamen Siegeszug durch das übrige Europa verdankt. Das Seelische stand dort noch im Vordergrund, metaphysische Bedürfnisse fanden in der eingeborenen mystischen Veranlagung des Volkes ihre stete Nahrung. Der europäische Feminismus, der sich aus der romantischen Epoche herleitet, hatte hier die Lebenswerte noch nicht auf das Niveau des Praktischen und Vernünftigen herabgezogen. Hier konnte sich also die Hoffnung einer sozialen, in der Geistessphäre des Volkes wurzelnden Kunst erheben, die Björnson als sein genialer Repräsentant späterhin verwirklicht hat.

Wenn diese Kunst das nationale Element so stark betonte, so folgte sie damit nur der allgemeinen europäischen Geistesströmung. Der Humanismus des 18. Jahrhunderts ist ganz und gar weltbürgerlich gesinnt. Hingegen unsere Zeit das Ideal eines volklichen Individualismus, eine Art geistigen und künstlerischen Chauvinismus entwickelt.

Bis zu seinem freiwilligen Exil im Jahre 1864 steht Ibsen ganz im Banne der hier skizzierten nationalen Strömung. Seine lyrischen Gedichte — Reflexionspoesie und Balladen ohne sonderliche Originalität — weisen in Stoff und Darstellung eine stark lokale Färbung auf, die wir hier nicht auf ihre Vorbilder untersuchen können. Seine besten lyrischen Gedichte finden sich in seinen Dramen — ähnlich wie bei Schiller — und späterhin hat er sein lyrisches Gefühl ganz in den Stimmungsgehalt seiner Dramatik übertragen, Gedichte des Schweigens statt des beredten Ausdrucks geschaffen. Seine Dramatik, die erst in der „Nordischen Heerfahrt"

(1857) zu persönlichem Gehalt und Stil gelangt, ist bis dahin durchaus abhängig von der Poesie eines Henrik Hertz und Oehlenschläger, deren kränklicher Idealismus einst auch in Deutschland viel goutiert wurde.*) Sie ist opernhaft, lyrisch, theatralisch, niemals dramatisch in dem Sinne, daß Charakter und Handlung sich als lebendige und selbständige Gebilde verschmelzen.

Aus der Inhaltlosigkeit seiner Produktion in den fünfziger Jahren dürfen wir schließen, daß Ibsen alle seine Kräfte darauf verwandte, die Ideen der Zeit, ihre literarische Produktion, ihren künstlerischen Geschmack in sich aufzunehmen. In der gemeinhin wichtigsten Epoche der männlichen Entwicklung bietet sein Leben ein nur äußerliches bewegtes, farbenreiches Bild. Die geistige Ernte sollte er erst viel später halten, da er den Weg wieder zu sich selbst zurückgefunden hatte. Er gründet mit Botten-Hansen und Vinje den „Mann" (später „Andhrimmer") eine politische Wochenschrift mit individualistisch radikaler Tendenz, die dreiviertel Jahr besteht. Er zeigt sich als lyrischer Dichter, politischer Satiriker, Tagesschriftsteller, Kritiker und weiß sich durch die Energie und Schroffheit seiner Angriffe einen gewissen Namen in der literarischen Welt zu machen. So beruft man ihn 1851 nach Bergen zur künstlerischen Leitung einer von dem Geiger Ole Bull gegründeten national-norwegischen Bühne, die das Uebergewicht des dänischen Theaters zerstören sollte.

In Bergen bleibt er fünf Jahre (Ende 1851—1857). Seine geistige Tätigkeit, die sich vorher stark zersplitterte, ist nunmehr ausschließlich und ganz bewußt auf die Eroberung der Bühne gerichtet, die ihn nur unter

*) Henrik Hertz ist bekannt durch sein lyrisches Drama „König Renés Tochter" (1845). Die Heldin der sentimental-pathetischen Handlung ist blind und wird durch die Liebe im Verein mit ärztlicher Kunst geheilt. Adam Oehlenschläger wird im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts bei uns viel gelesen und oft aufgeführt. Wohl am bekanntesten sind sein „Aladdin" und „Corregio". Literarhistorisch interessiert er wegen seiner Beziehungen zu Hebbel, der seine geringe dichterische Potenz genau erkannte.

großen Kämpfen und unter entschiedener Zurücksetzung des künstlerischen Elements mit dem „Fest auf Solhaug" (1856 aufgeführt) gelingt. Auf einer Studienreise durch Dänemark und Deutschland (1852) sammelt er theatralische Eindrücke, macht sich mit der dramatischen Produktion Deutschlands vertraut,*) die damals theatralisch in Gutzkow, künstlerisch in Hebbel und Grillparzer gipfelte. Das Repertoir der Bergener Bühne wird durch Holberg, Oehlenschläger, Shakespeare, Victor Hugo und Scribe bestimmt. Wenn man Scribe als den technischen Lehrmeister Ibsens hingestellt hat, ohne zu begreifen, daß eine ganz im Seelischen wurzelnde Handlung andere künstlerische Formen erfordert als das rein bühnliche Intriguenstück, so kann man für diese frühere Epoche seiner Produktion mit viel größerem Recht auf das Vorbild Victor Hugos hinweisen, dessen hitzige Unnatur und wilde Theatralik sich etwa in „Frau Inger auf Oestrot" sehr deutlich wiederspiegelt.

In diesem Bergener Lustrum entsteht „das Hünengrab", über das kein Wort zu verlieren ist, die „Johannisnacht" (1853, verloren) „Frau Inger auf Oestrot" (1854) „das Fest auf Solhaug" (1855) und „Olaf Liljekrans" (1856). In seiner Totalität besitzt keines dieser Werke irgend welche Bedeutung, und der norwegische Kritiker, der nach der Aufführung der „Komödie der Liebe", die im wesentlichen noch die gleiche Geisteswelt offenbart, die Worte hinschrieb: „Ibsen besitzt nicht, was man Genialität nennt; er ist ein Talent, und dieses neigt sehr nach der technischen und kunstmäßigen Richtung" — ist durchaus nicht im Unrecht.

„Frau Inger auf Oestrot" ist ein historisches Intriguenstück, im Norwegen des sechzehnten Jahrhunderts spielend, zu einer Zeit also, da das Land eben an Dänemark gefallen war und im Streben nach politischer

*) Ibsen dürfte damals auch Hebbels Werke kennen gelernt haben, zumal Hettners bedeutendes Buch „Das moderne Drama" besonders auf diesen Dichter hinweist.

Selbständigkeit in schwere Wirren geriet. Die Fabel, die die tatsächliche Historie übrigens ganz außer Acht läßt, ist wirr und unverständlich. Unser Dichter ist bestrebt, den Zuschauer über die materielle Grundlage der Handlung so lange als möglich im Unklaren zu lassen, und das gelingt ihm — bis über den Schluß hinaus.

Das Drama strotzt von Unwahrscheinlichkeiten, Unmöglichkeiten, äußerlichen Mißverständnissen, Ueberraschungen, Zufällen, so daß ein wahrhaft tragisches Gefühl nicht aufkommen kann. Was hilft es, daß ihn ein bedeutendes Problem bewegte, der Gedanke, daß eine große Aufgabe, die die Lebensinstinkte des Menschen verletzt, zu seinem tragischen Untergange führen muß? (Akt IV: „Wehe dem, der eine große Tat zu vollbringen hat!") Frau Inger, ein in der Anlage großartiges Weib, vernichtet das Glück ihrer Töchter, wird schuldig an dem Untergang ihres unehelichen Sohnes und zum Verräter an ihrem Vaterland, weil Weib und Mutter in ihr unfähig sind, einer Idee das Leben mit seinen köstlichen Werten zu opfern. Wie viel großartiger hatte Hebbel ein ähnliches Thema in der „Judith" dargestellt, wo die Heldin den sittlichen Kern ihres Daseins der großen Tat, der Ermordung des Holofernes opfert! Bei Ibsen hingegen zerfließt alles im Nebel einer dunklen und willkürlichen Handlung, die mit allerhand romanhaften und romantischen Zügen ausgestattet ist.

„Das Fest auf Solhaug" (1855) spielt in der Sagenzeit Norwegens, die durch die romantisch-patriotische Tagesströmung wieder in den Vordergrund des Interesses trat. Das melodramatische Opus, das die unglückliche Liebe eines Weibes zu einem fahrenden Sänger und blondgelockten Jüngling behandelt, ist Mädchenpoesie gebrochener Herzen und nassen Jammers, untermischt mit grob theatralischen Gift- und Mordszenen. Man atmet auf, da Gudmund Alfson seine Base Signe freit und die Herrin auf Solhaug den Eintritt ins Kloster

beſchließt. Hier eine Stilprobe für den lyriſch-monologiſchen Charakter des Stücks:

Signe: Und wär mir ſelber ein König hold
Und böte mir Seide und rotes Gold,
Wie ließ ich ihm gerne das Seine.
Ich hab' mich doch ſelber, was frag' ich danach,
Und den Sommer, die Sonne, den rauſchenden Bach
Und Dich und die Vögel im Haine ꝛc. (1 Akt)

Es iſt ſehr wohlfeil, in dieſem Epigonentum den Keim der ſpäteren Dramen Ibſens zu entdecken, die auf eine individuelle Sittlichkeit ausgehen und zeigen wie die Sünde gegen den reinen Liebesinſtinkt mit dem Verluſte der Seeligkeit gebüßt wird. Hat uns nicht gerade Ibſen von der komiſchen Ohnmacht dieſer papiernen Poeſie, die ſchlechthin karrikaturiſtiſch wirkt, befreit? Sie anerkennen, heißt ſein Lebenswerk vernichten.

„Olaf Liljekrans" (1856) ſteht auf der gleichen Stufe. Es iſt die oberflächlich dramatiſierte altdäniſche Ballade vom Ritter Olaf, der auf ſeiner Brautfahrt den verführeriſchen Elfen zum Opfer fällt. (Herders „Stimmen der Völker": „Erlkönigs Tochter") Olaf hat Haus und Braut verlaſſen, betört von der Bergelfe, die ſich ſchließlich als Spielmannstochter offenbart und mit glückhafter Umbiegung des notwendig tragiſchen Schluſſes ſein Weib wird. Hinwieder die Braut dem richtigen Gatten, den ſie aus Stolz und Eitelkeit verſchmäht hat, zugeführt wird. Wieder zeigt ſich der Hang zur Intrigue, zu groben Mißverſtändniſſen und nackten Zufällen, zum Trivialen und Sentimentalen im Geſchmack der breiten Bettelſuppen. Darüber hinaus iſt das Melodrama langweilig, langweilig, langweilig. Man verſpürt ſo recht, daß wir es hier mit einer abſterbenden Kunſtart zu tun haben, die nirgends ein unmittelbares Erleben, ein wahres Ergriffenſein aufkommen läßt.

Das Stück, mit dem wir von der belangloſen Poeterei des Dichters Abſchied nehmen, verdankt ſeine Entſtehung der Beſchäftigung mit den altgermaniſchen

Heldenliedern und der Volkspoesie überhaupt. *) Nur wagte er noch nicht den entscheidenden Schritt, dieser Dichtung die Form und den Gehalt zu geben, die ihrem innersten Wesen entsprach. „Die Stimmungen, in denen ich mich damals befand, vertragen sich besser mit der litterarischen Romantik des Mittelalters als mit den Tatsachen der Sagen, besser mit der Versform als mit dem Prosastil, besser mit dem sprachmusikalischen Element des Heldenbildes als mit dem charakterisierenden der Sage."

Tatsächlich geht ihm der wahre Charakter der Sage erst zwei Jahre später auf. Hatte er bisher unausgesetzt in Abhängigkeit von Oehlenschläger geschaffen, der die herbe Tragik altnordischer Stoffe in süßliche Romantik umschrieb („Axel und Valborg"), so entdeckt er jetzt, in dem bedeutsamen Aufsatz „Ueber die Kämpevise" das Gesetz ihres Charakters und Stils: „Die Saga", so heißt es jetzt, „ist ein großes, kaltes, abgeschlossenes und verschlossenes Epos, in ihrem innersten Wesen objektiv und aller Lyrik fremd. Und in diesem kalten epischen Licht steht die Sagazeit vor uns, in dieser strahlenden plastischen Schönheit ziehen ihre Gestalten an uns vorüber. So und nicht anders muß die Sagazeit von uns aufgefaßt werden." Diese neue Auffassung spiegelt sich in der „Nordischen Heerfahrt" wieder.

Ibsen gelangt dichterisch mit der „Nordischen Heerfahrt" zu einem gewissen Abschluß. Hier und in den „Kronprätendenten" bildete er einen Stil aus, den er später, im Sinne unseres Gefühlslebens differenziert, auf moderne Menschen und Zustände überträgt. Nunmehr aber, da er zum Bewußtsein eines poetischen Könnens gekommen ist, macht seine Persönlichkeit eine Reihe neuer Forderungen geltend. Wir sahen bisher einen Dichter, der im großen und ganzen mit der Welt eins ist, so gern er ihr seine Ueberlegenheit zu erkennen

*) Ueber die Kämpevise und ihre Bedeutung für die Kunstpoesie. Werke I, 297 ff. Ibsen studiert damals Landstadts Sammlung „Norwegische Volkslieder".

gibt. Der Mann Henrik Ibsen findet den Weg zu seinem Selbst, zu seiner Einsamkeit, und alle die Lebenswerte, die er bisher der Welt verdankt, sucht er durch tiefere Erkenntnis des eigentlichen Lebensprozesses, durch eine immer stärkere Einkehr in sich selbst, zu ersetzen. Die künstlerischen Daten dieser Entwicklung sind vornehmlich „Brand", „Peer Gynt", „Kaiser und Galiläer", „Die Komödie der Liebe". Von den persönlichen Lebensereignissen ist noch kurz zu sprechen.

Die „Nordische Heerfahrt" begleitet seine Uebersiedlung nach Christiania, wo er von 1857—1862 das national-norwegische Theater in Christiania leitete, der Nachfolger Björnsons, der ihn wiederum in Bergen ablöste. In diese selbe Zeit (1858) fällt seine Verheiratung mit Susanne Thoresen, der Tochter eines Bergener Pfarrers und der beliebten Erzählerin Magdalene Thoresen. Auf die „Nordische Heerfahrt" folgt „Die Komödie der Liebe" (1862), die dem Dichter den Groll und Haß der sittlich tief empörten Bürgerschaft Christianias einträgt. Seine literarische Existenz ist ernstlich in Frage gestellt. Der verfehmte Dichter hat mit schweren materiellen Sorgen zu kämpfen, zumal sein Theater sich genötigt sieht, seine Pforten zu schließen. Eine Staatsunterstützung, die ihm nach schweren Kämpfen zugebilligt wird, ermöglicht ihm die Komposition der „Kronprätendenten". Ein neuerliches Stipendium, das er 1864 erhält, gibt ihm die Mittel in die Hand seinem Vaterlande für lange, lange Zeit Valet zu sagen. Fast dreißig Jahre verlebt er im Auslande. Und zwar bis 1868 in Rom. Hernach bis 1875 in Dresden. Dann mit geringen Unterbrechungen in München. Erst 1891 kehrt er für immer in seine Heimat zurück.

Durch „Brand" (1866) und „Peer Gynt" (1867), noch heute die beiden populärsten Dichtungen des norwegischen Schrifttums, wird Ibsen mit einem Schlage berühmt und zugleich aller materiellen Sorgen durch eine Staatspension enthoben. Fortan ist von seinem Leben nur Anekdotisches zu berichten. Aeußerlich nimmt

es einen geruhigen, alltäglichen Verlauf. Von seinen inneren Kämpfen, von seiner rastlosen, seelischen und geistigen Entwicklung ist seine Dichtung das lebendigste Zeugnis.

Es erscheint müßig zu untersuchen, ob Ibsen auch in seiner Heimat der große europäische Dichter geworden wäre. Sind wir heute wieder geneigt dem Milieu einen geringeren Einfluß zuzusprechen, so war andererseits das geistige Leben damals nicht so universal und kosmopolitisch geartet wie heute. Und wenn es Ibsen solange in Deutschland hielt, so muß er den Boden unseres Landes als für seine Entwicklung günstig empfunden haben. In jedem Falle entsprang aus dieser dauernden örtlichen Entfernung seine Fähigkeit, die Verhältnisse und Menschen seines Vaterlandes so zu objektivieren, daß sie, den Erdgeruch wahrend, sich in ihren sittlichen und geistigen Anschauungen wie in ihrem Gefühlsleben aufs stärkste mit uns berühren.

* * *

Den Lebensgang des Dichters vorausnehmend hatten wir ihn bei der „Nordischen Heerfahrt" als dem Markſteine seiner Jugendpoesie verlassen. Er war zu einer objektiven Auffassung der Sagen gelangt, zu einer überzeugenden Darstellung ihres Stiles und Charakters.

Wie das Beispiel Hebbels und Richard Wagner's beweist, offenbart die moderne Dichtung einen ganz bestimmten Hang vom historischen zum mythologischen Drama überzugehen. Einfach, weil das historische Gemälde doch immer nur vorübergehende Wandlungen des Menschengeistes versinnbildlicht und somit dem Drange des Dichters, den Kern der Strebungen und Gefühle zu erfassen, keineswegs genügt. Im historischen Drama ist das Streben des Helden auf bestimmte Ziele gerichtet, und es ist nicht eben leicht, ja für unsere Anschauungsweise vielleicht ganz unmöglich, den symbolischen Gehalt der Ereignisse, die objektive Genialität des machtbedürftigen Individuums zu erfassen und dar-

zuſtellen. Um deutlicher zu werden, ſage ich, daß Napoleon als Held einer Tragödie doch immer der Sieger von Jena und Auſterlitz, der Beſiegte von Leipzig und Waterloo geblieben iſt und ſomit der höheren typiſchen Bedeutung mangelt. Hebbel, der den Napoleon-Stoff als zu proſaiſch ablehnt, hat nie, auch nicht in der „Agnes Bernauer" ein hiſtoriſches Drama geſchrieben. Seine Werke ſind wie Grillparzers „Libuſſa", wie Ludwigs „Maccabäer" hiſtoriſch-mythologiſch. In den mythologiſchen Denkmälern nämlich, der Odyſſee, dem Fabelgebiet des antiken Dramas, den Nibelungen hat das Hiſtoriſche einen dichteriſchen Progreß erfahren, der ſeinen Inhalt beſchränkt und ſeinen Sinn erweitert. Es iſt erſichtlich, daß dem individuellen Schaffen des Dichters hier viel glücklicher vorgearbeitet iſt, als in der eigentlichen Geſchichte. Hier kann er wirklich die große Linie der Menſchheitsentwicklung rückläufig verfolgen. Während in der Geſchichte die ſozialen Bindungen, die das Individuum erfährt, nur ausgetauſcht und abgelöſt werden, tritt hier das einfach Menſchliche der Leidenſchaften und Empfindungen ganz in den Vordergrund. . .

Hebbel hält ſich in ſeinem Nibelungenzyklus (1855 bis 1862) an die eigentliche Nibelungenſage, Ibſen an die Völſungaſage.*) Bei Hebbel beanſprucht, von den Verſchiedenheiten des Vorbildes ganz abgeſehen, der Schickſalsfluch, der ſich an den Beſitz des unſeligen Hortes knüpft, den Vorrang, bei Ibſen das ethiſche Motiv, daß jeder Charakter ſich mit ſeiner Lebensführung ſein Urteil ſelbſt ſpricht.

Sigurd der Starke hat auf einer Fahrt nach Island, die er gemeinſam mit ſeinem Waffenbruder Gunnar (Gunther) unternimmt, in Hjördis (Brunhild), der Pflegetochter Gernulfs von den Fjorden, das wahlverwandte Weib gefunden, an deſſen Seite er den hohen

*) Ueber die Völſungaſage: Edzardi, Alldeutſche und altnordiſche Heldenſagen III 1880. — Volger, Ibſens Drama „Nordiſche Heerfahrt" und die altnordiſchen Sagen. Altenburg 1904.

Traum seiner Jugend, dereinst als König über Norwegen zu herrschen, bewahren und erfüllen könnte. Aus Freundschaft für Gunnar und aus Furcht verschmäht zu werden, leistet er auf das geliebte Weib, die schweigend gleiche Gefühle im Herzen hegt, Verzicht, vollbringt für den Waffenbruder die gebotene Mannestat, die Erlegung des Bären, und erwählt statt ihrer Gernulfs rechte Tochter, die holde liebreizende Dagny. Soweit die Vorgeschichte des Dramas. Was nun folgt: der Rachezug des Vaters, der für die entführten Töchter Sühne fordert, die scheinbare Versöhnung mit den Kindern, der tragische Verlust seines letzten Sohnes, der dem haßgeborenen Ränkespiel der Hjördis zum Opfer fällt, das alles hat nur die Bedeutung einer gewaltigen Tathandlung, die der seelischen Entwicklung parallel läuft. Hier nämlich entdeckt Ibsen zuerst das große künstlerische Geheimnis, äußeres und inneres Geschehen, den Körper und die Seele des Dramas, gleichmäßig auszubauen. Die äußere Handlung nun ist nicht immer glücklich durchgeführt. In dem Tode Thorolfs, der als Sühne für die vermeintliche Ermordung des Sprossen Gunnars fällt, lebt ein Rest früherer Mißverständnisse und Zufälle fort. In den bedeutenden Szenen aber, die sich um Hjördis und Sigurd gruppieren, offenbart sich bereits die charakteristische Kunst Ibsens, seine Menschen selbst die Gesetze ihres Handelns, nach denen sie bisher unbewußt verfuhren, entdecken zu lassen. Hjördis, das walkürenhafte Mannweib, das durch Sigurd die höchste Wonne der Liebe erfahren hat und sich nun an Gunnars Seite in tatenloser Unlust verzehrt, ist keine haßerfüllte Megäre. In ihr brennt das Feuer ungestillter Sehnsucht nach dem Helden, der sie erlöst; unbewußt ist sie erfüllt von dem dunklen Gefühl eines grenzenlosen Betruges, der sie um den einzigen Gewinn ihres Lebens gebracht hat. Sigurds Freundschaftsdienst gegen Gunnar hat das Liebesleben in ihr gemordet: „Ich ward heimatlos in der Welt von dem Tage an, da Du eine andere zum Weibe nahmst. Ein Unrecht hast Du damals

begangen. Alle guten Gaben kann der Mann seinem treuerprobten Freunde geben — alles, nur nicht das Weib, das er liebt! Denn tut er das, so zerreißt er das heimliche Gespinnst der Norne, und zwei Leben sind verspielt. Eine untrügliche Stimme in mir sagt, daß ich geschaffen ward, damit mein starker Sinn Dich erhebe und trage in schweren Zeiten, und daß Du geboren wardst, damit ich in einem Manne alles fände, was ich für groß und herrlich halte. Denn das weiß ich, Sigurd, hätten wir zwei zusammengehalten — Du wärest der Berühmteste und ich wäre der Glücklichste unter den Menschen geworden." Wohl ergreift Sigurd, nun er seinen Irrtum erkannt, der Trieb, das Verlorene aufs neue zu gewinnen. Aber er weiß den Lockungen des geliebten Weibes zu widerstehen. Er fühlt, ein solcher Verrat an seinem Weibe und seinem Freunde würde den Inhalt seines Lebens auslöschen und ihm auf ewig das Mal der Schande aufprägen. Um sich vor der eigenen Leidenschaft wie vor Hjördis zu retten, fordert er ihren Gemahl zum Zweikampf, wissend, daß sie dem Mörder des Gatten nicht angehören darf. Vor der Entscheidung aber fällt Sigurd durch den Pfeilschuß der Hjördis. Die Liebe bringt ihm, wie so manchem der späteren Helden Ibsens leiblichen Tod und die Auferstehung des Geistes. . .

Niemals wieder hat Ibsen seine ethische Anschauung über die Gemeinschaft zwischen Mann und Weib mit gleicher Deutlichkeit ausgesprochen. Die Liebe ist ihm das höchste Sittengesetz, die denkbar stärkste Verbindung zweier Menschen, nicht nur, weil sie den Lebenstrieb stärker behauptet denn jede andere Verbindung, sondern weil sie dem Menschen zugleich die größten Opfer auferlegt, ihn zur Selbstlosigkeit des Strebens erzieht und damit seine Persönlichkeit von allen egoistischen Schlacken befreit. In der Liebe verbindet sich eine Zweiheit, die sich gegenseitig ergänzt, zu einem Streben. Ibsen hat niemals gezögert, das Streben des Mannes als das bevorrechtigte anzuerkennen, ihn als denjenigen hin-

zustellen, der das höhere Prinzip im Leben vertritt. Er ist in dieser Hinsicht mißverstanden worden, weil er in einer bestimmten Epoche seines Schaffens den wahren sittlichen Adel auf Kosten des Mannes seinen Frauen aufgeprägt hatte und so den Eindruck ihrer absoluten Ueberlegenheit erzeugte. Schon in „Frau Inger auf Oestrot" heißt es: „Eine Frau ist das Mächtigste auf Erden, und in ihrer Hand liegt es, den Mann dahin zu leiten, wo Gott ihn haben will." Nur vergesse man nicht, daß es sich hier durchweg um Gebilde handelt, die das Menschenideal des Mannes versinnbildlichen. Eine Schwanhild („Komödie der Liebe"), eine Hjördis, Ella Rentheim, Irene sind ideale Typen, die die Sehnsucht des Mannes nach einem wahlverwandten, seiner Liebe werten Weibe hervorgerufen hat. Wo immer das Streben des Weibes nicht in der Liebe aufgeht, die ihm das männliche Verstehen des Lebens offenbart, wo es vielmehr in mißverstandenem Freiheitsdrange selbständig wird im Sinne der modernen Emanzipation, da muß das Weib diese Verachtung der Liebe und des Gattungstriebes mit dem Verluste seiner inneren Existenz, mit dem Absterben seiner seelischen Kräfte bezahlen. Hedda Gabler, in der das Persönlichkeitsbedürfnis den Liebestrieb gewaltsam zerstört, ist das klassische Beispiel dieser Lebensanschauung. Persönlichkeit kann eben nur das Ideal des Mannes sein, dem die Natur eine dem Weibe fremde Fähigkeit mitgab, seine Eigenschaften in seinem Schaffen zu objektivieren und in ähnlicher Weise dem Leben als einem zeitweilig fremden Organismus gegenüberzustehen. Hingegen das Weib alle seine Forderungen und Wünsche nur dadurch erfüllen kann, daß es mit dem Dasein, dem es zu innerst angehört, unlöslich verschmilzt. . . .

Die Hjördis der „Nordischen Heerfahrt" ist oft in ihrer Wesensart mit Hedda Gabler verglichen worden. Das ist nur für ihre äußere Erscheinung richtig. In Wahrheit steht sie hoch über diesem „dämonischen Weibe" mit dem „Persönlichkeitstrick", weil sie sich bis

zum letzten Augenblick ihre Liebesfähigkeit bewahrt, weil sie die Kraft hat, den Mann zu töten, dem sie im Leben nicht angehören kann. Hedda Gabler ist das Opfer ihrer Selbstsucht, Hjördis bietet das Schauspiel einer großartigen Läuterung, indem sie ihr eingebornes Schicksal überwindet und verachtet.

Die späteren Dramen Ibsens wirken fortgesetzt suggestiv, indem sie seelische Spannungen erzeugen und auslösen. Diese Dichtung wirkt mehr durch die großartige Herbheit des Vorwurfs und der Charaktere, die, noch wenig differenziert, sich in einem gemeinsamen Gefühlskreis zusammenschließen. Die moderne Seele ist in der Darstellung unseres Dichters so verfeinert, so vielspaltig, daß immer nur bestimmte Teile ihres Organismus hervortreten. Hier erscheint sie noch in ihrer Totalität. Jeder dieser Menschen, ein Gunnar, ein Sigurd, Gernulf, eine Hjördis oder Dagny hat einen unverfälschten, gradlinigen Charakter. Sie sind schlechthin naiv.

Dieselbe Art der Charakterzeichnung; die gleiche Großheit der Anschauung in den „Kronprätendenten", die 1863 in sechs Wochen niedergeschrieben eine fünfjährige geistige Arbeit abschließen. Ursprünglich heißt das Drama unpoetisch, aber bezeichnend: Das Königsmaterial. Ganz im Freskostil gehalten, ist es vielleicht des Dichters großartigste Schöpfung.

Nie ist Ibsen positiver gewesen. Nie hat er dem Skrupel- und Zweifelgeiste gegenüber die Kraft des unerschütterlichen Glaubens an sich selbst, an seiner Lebensaufgabe gleich energisch behauptet. Einzig Hakon hat das robuste Gewissen, die geniale Sicherheit des Handelns, die seinen späteren Helden abgeht. In diesem Sohne des Glücks will das Schuldgefühl, das den Grübler zu Boden drückt, nicht aufkommen. Und unser Drama strahlt eine Lichtfreudigkeit aus, ein Gefühl der Kraft und Schönheit und Erhebung, das uns späterhin nur als ein romantisches Reich fernster Seligkeit gezeigt wird. Die einsamen Helden seiner

letzten Epoche sind von Todessehnsucht erfüllt, ein Solneß, Borkmann, Rubek. Hakon Hakonsson aber ist ein Priester des Lebens.

Die Fabel des Dramas, das in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts spielt, schöpft Ibsen ziemlich getreu aus der zeitgenössischen Chronik des Sturla-Thordson.

In dem uneinigen, von Parteien zerrissenen Norwegen sind Hakon Hakonsson und Skule Bardson die beiden Hauptbewerber um den Königstron. Hakon ist schon als Kind von den „Birkebeinern" zum König gewählt worden; Jarl Skule, Hakons Oheim, von den „Wolfsbälgen", unterstützt hat faktisch lange Jahre für ihn die Herrschaft im Lande geführt, aber sein unersättlicher Ehrgeiz schmachtet nach dem Titel des Königs. Der alternde Mann hat manche Königswahl erlebt, immer stand er dem Trone um Haaresbreite nahe, immer mußte er vor einem glücklicherem Rivalen zurückstehen. Jetzt scheint für seinen verzehrenden Ehrgeiz die Stunde der Erfüllung gekommen, und Hakon, dessen Mutter den Zweifel seiner echten Geburt durch die Eisenprobe erstrickt, der Jüngling Hakon, der sein Königsrecht auf der Stirne trägt, wird Herrscher des Landes. Er erweist sich würdig der Wahl, indem er die Mutter aus seiner Nähe entfernt, auf das Weib seiner Liebe verzichtet, denen entsagend, die ihm allzu teuer sind. Er überläßt Jarl Skule das Königssiegel und nimmt seine Tochter zum Weibe. Alles das in Hinblick auf den großen Gedanken, der seine Seele erfüllt und ihm in der Stunde der Not die traumhafte Sicherheit des Handelns, die unerschütterliche Hoffnung auf den endlichen Sieg verleiht: Norwegen war ein Reich, es soll ein einiges Volk werden. Die Stämme stehen bewaffnet in Bruderhaß gegeneinander. „Sie sollen hinfort Eins sein und alle sollen's wissen bei sich selber und fühlen, daß sie Eins sind. Das ist die Aufgabe, die Gott auf meine Schultern gelegt hat; das ist das Werk, das Norwegens König jetzt vollbringen muß". Das ist Hakons Königs-

gedanke. Er erscheint Jarl Skule märchenhaft, unglaublich, aber schon frißt der Neid an seiner Seele, daß er diesen Gedanken, dem Volke durch das Gefühl der Einheit seine letzte Weihe zu geben, nicht selber denken konnte. In Bischof Nikolas, der es nicht vertragen kann, daß sein ganz der Zerstörung geweihtes Lebenswerk durch das übermächtige Genie eines Einzigen vernichtet, daß der tötende Zweifel in lebenspendenden Glaubensmut verwandelt werden soll, tritt der Versucher an ihn heran. Führt ihn, wie Satan mit Christus getan hat, auf einen hohen Berg und zeigt ihm alle Herrlichkeit der Welt. Der Baglerbischof macht den Zweifel an Hakons königlicher Geburt im Herzen Skules rege, indem er ihm von einer Kindesunterschiebung erzählt, und er weiß die Ungewißheit über seinen eigenen Tod hinaus dadurch zu erhalten, daß er das Zeugnis des Mannes, der allein um die Wahrheit weiß, vernichtet. Skules gereizte Seele gerät aon neuem in Aufruhr. Ein Zwist mit dem König, der ihm arglos die Hälfte des Reichs überlassen hat, gibt ihm den Anlaß zur Empörung. Scheinbar begünstigt ihn das Glück der Waffen. In einer entscheidenden Schlacht besiegt er das Heer Hakons. Er ist König. Aber gerade jetzt, da er am Ziele seiner höchsten Wünsche ist, gewinnt das alte Mißtrauen von neuem über ihn Gewalt. In ihm regt sich das Gewissen. Ist er im stande, Hakons großen Königsgedanken, der ihn nicht mehr losläßt, ihm als das einzige Ziel seines Wirkens erscheint, sich zu eigen und zur Wahrheit zu machen? Ihn verlangt nach einem Menschen, der, fest an ihn glaubend, den nagenden Zweifel an seinen wahrhaften Königsberuf für immer zum Schweigen bringt. Das Schicksal schenkt ihm diesen Menschen, bescheert ihm den lange entbehrten Sohn, die Frucht seiner ersten Liebe zu Ingebjörg, aber er weiß auch mit diesem Geschenk des Himmels nichts anzufangen. Er vergiftet die jugendreine Seele des Sohnes mit einer großen Lüge, indem er ihm Hakons Königsgedanken als seinen eigenen in die Seele impft und so die unselige Tat der Kirchen-

schändung heraufbeschwört. Inzwischen hat sich Hakon von seiner Niederlage erholt. Seine Birkebeiner gewinnen die Oberhand. Jarl Skule soll sterben, da findet er in der letzten Stunde den Weg zu seiner inneren Befreiung. Er bietet sich selbst dem Tode, um dem König, dem Gemahl seines Kindes, die doppeltschwere, doch unabwendliche Tat zu ersparen. Endlich kann Hakon mit freien Händen an sein Königswerk gehen.

In diesem großartigen Charaktergemälde ist das Fremdartige des Vorwurfs ausgezeichnet überwunden, ja es ist der Beweis geführt, daß ein historisches Drama möglich ist ohne das Liebesmotiv als Haupthebel der Handlung. Der Gefühlskreis des Weibes tritt hier ersichtlich in den Hintergrund. Seine Rolle ist auf wenige, ergreifend schöne Szenen beschränkt. Ingjebörg, die dem Jugendgeliebten Jarl Skule, der ihr die Treue brach, nach langen Trennungsjahren seinen Sohn zuführt. Margarete, Hakons Weib, beugt sich stumm dem unabwendlichen Todesurteil, das ihr Gemahl über den Vater ausspricht. Diese letztere kurze Szene ist meisterhaft in der Prägnanz, mit der ein verhaltenes unendliches Liebesgefühl sich schweigend ausspricht:

Hakon. Ja Margarete, als König hab' ich Deinen Vater zum Tode verurteilt.

Margarete. So hat er sich gewiß schwerer vergangen, als da er den Königsnamen sich beilegte.

Hakon. Das tat er — und findest Du nun, daß wir uns trennen müssen, so laß es geschehen.

Margarete. (näher und kraftvoll.) Nie können wir uns trennen! Ich bin Dein Weib, nichts andres auf der Welt als Dein Weib.

Hakon. Bist Du stark genug? Hörtest und verstandest Du alles? Ich habe Deinen Vater gerichtet.

Margarete. Ich hörte und verstand alles. Du hast meinen Vater gerichtet.

Hakon. Und Du verlangst nicht zu wissen, was sein Verbrechen war.

Margarete. Es genügt, wenn Du es kennst.

Hakon. Aber ich hab' ihn zum Tode verurteilt!

Margarete. (Kniet vor dem König nieder und küßt ihm die Hand). Mein Gemahl und hoher Herr, Du richtest gerecht!

* * *

Selbstverständlich ist das Zurücktreten des Weibes durch den Stoff geboten. In seinen Strebungen, Gefühlen, seinem geistigen Horizont ist das Drama ganz männlich. Das Thema wird durch das Bibelwort charakterisiert: Viele sind berufen, wenige sind auserwählt. Und der extreme Individualismus des Dichters gibt ihm eine noch schärfere Prägung: Nur einer ist auserwählt! König kann nur der sein, dem das Königliche im Blute liegt. Ob er seine edle Abstammung beweisen kann, ob er tatsächlich ein Sprosse des Königshauses ist, das ist vollkommen gleichgültig. Hakon glaubt an sein Königtum und dieser Glaube macht ihn unüberwindlich. Aber er setzt zugleich sein Leben ein, um den Königsgedanken, der in ihm lebt, zu verwirklichen. Hakon offenbart sich als der wahre König, weil er sich frei weiß von allen Herrschgelüsten, von allem rein persönlichen Gebrauch seiner Macht. Die Sache ist ihm nichts, der Gedanke alles. Da Jarl Skule in seinem unersättlichen Ehrgeiz vorschlägt, das Reich mit ihm zu teilen, entgegnete er: „Ihr wähnt, es sei die Stimme des Herrn, die Euch zum Königstrone empordrängt, — Ihr seht nicht, daß es eitel Hoffahrt ist. Was lockt Euch denn! Der güldene Kronreif, der Purpurmantel mit Hermelin verbrämt, das Recht, drei Stufen höher zu sitzen als die andern, — o jämmerlich, jämmerlich! Bestände darin das Königtum, ich würf' es Euch hin, wie man einem Bettler ein Almosen in den Hut wirft... Nennt mir ein einziges Königswerk, das Ihr vollbracht habt in all den Jahren, da Ihr das Reich für mich verwaltetet! Waren die Bagler oder Ribbunger je mächtiger als damals? Ihr waret der reife Mann, aber das Land wurde von aufrührerischen Horden ver-

heert; — habt Ihr eine einzige niedergeworfen? Ich war jung und unerfahren, als ich das Steuer des Reichs übernahm, — seht her, — alles fiel mir zu Füßen, als ich König ward — es gibt keine Bagler, keine Ribbunger mehr." Und nun schlägt er den Gegner zu Boden mit der Offenbarung seines Königsgedankens.

„Die Tat eines Menschen ist seine Seele", sagt Bischof Nikolaus, die Tat als der Inbegriff seiner Lebensaufgabe. „Der Schlüssel zu jedem Menschen ist der leitende Gedanke, der ihn beherrscht." (Emerson) Ein Gedanke, der nichts anderes ist, als die Objektivierung einer großen Persönlichkeit wie Hakons Königsgedanke, eine solche Idee ist derartig mit der Persönlichkeit, die sie vertritt, verbunden, daß eine unrechtmäßige Aneignung unmöglich wird. Der wahre Individualismus macht keine Proselyten, weil seine Geistesanschauung unmittelbar aus dem Charakter hervorgeht. Er sucht seine Ideen zu leben, nicht sie anderen Menschen mitzuteilen, welche sie notwendig mißverstehen müssen, weil ihre Naturanlage Fremdartiges hineinträgt. Das Problem, ob es möglich ist, eine Lebensaufgabe einem anderen Individuum zu übertragen, hat Ibsen sein Lebelang nicht losgelassen. In „Brand" finden wir es wieder, in „Kaiser und Galiläer". Es taucht in den „Gespenstern" auf und erhält in „John Gabriel Borkmann" seine schärfste Prägung. Der Dichter beantwortet die Frage mit einem immer entschiedeneren Nein.

„Es kann einer fallen für das Lebenswerk eines anderen", heißt es in der bedeutsamen Unterredung Jarl Skules mit dem Skalden, „aber weiter leben kann er nur für sein eigenes". Dabei ist Hakon nicht der einzig mögliche Typus des genialen Tatmenschen. Ist er ein Held des Glaubens und der Freude, so gibt es andere, die durch den Zweifel oder das Leid, Kraft und Adel ihrer Persönlichkeit empfangen. Aber, wie es geheimnisvoll heißt, „dann muß der Zweifler stark und gesund sein". Er darf nicht an „seinem eigenen Zweifel zweifeln."

Hakon ist ein schöpferischer Geist, ein Glücklicher, der trächtig von dem Geist der Zeit die schwankende Masse nach seinem Willen lenkt, der zugleich der Wille der Zeit ist. Jarl Skule aber ist ein unfruchtbarer Geist, und er kann Großes schaffen nur im Dienste eines Höheren. Gott gab ihm eine unbändige Seele, schwellte sein Herz mit unersättlichem Ehrgeiz, aber sein hochgespannter Wille zerbricht an seiner inneren Ohnmacht. Dem Idealisten Hakon ist der materialistische Geist Jarl Skules entgegengesetzt, der alle Macht und Herrlichkeit nur um der Herrlichkeit und Macht willen erstrebt. Aufs Haupt geschlagen und flüchtig irrend läßt Hakon sein Kind dennoch zum König salben. Mit allen Zeichen der Macht bekleidet, zweifelt Skule an seinem Königtum. Er braucht die Huldigung vor dem Schrein des heiligen Olaf, er begehrt nach einem Sohne, er strebt nach alledem, was dem glücklicheren Nebenbuhler ohne Mühe und Opfer in den Schooß fällt. Mit einem liebenden Weibe beglückt, schändet er seine Liebe durch Treulosigkeit; mit der Krone begabt, vergeht er sich gegen das Gesetz des Herrschers; da ihm ein Sohn wird, sündigt er an seiner Vaterschaft. So fällt dieses „Stiefkind Gottes" in Schuld und Verstrickung, und sein Dasein zerrinnt nutzlos im Sande der Zeit.

Jarl Skule, in seiner Zwiespältigkeit ungleich interessanter als Hakon, ist eine „problematische Natur", ein Halber, der mit ungleichen Waffen gegen die elementare Kraft einer ganzen Persönlichkeit kämpft. Aber das eigentliche Gegenbild Hakons, der große Geist der Verneinung, der sich aus dem Neidgefühl des eigenen Unvermögens gegen das Reich des Lichts und der Kraft, das Reich Hakons, empört, ist der Bischof Nikolas.

In Hakon, Skule und Bischof Nikolas sind ganz bewußt drei Stufen des Mannes aufgestellt, aus deren Verschiedenheit sich das Charakterdrama entwickelt. Hakon, das ursprüngliche, glaubensstarke Genie; Skule, ein reich begabter Mensch, dessen Streben nicht

Schritt hält mit der Kraft der Erfüllung, Nikolas, der gänzliche unfruchtbare, den die brennende Scham über seine grenzenlose Ohnmacht zum Feind und Verderber der Menschheit gemacht hat. Das Schicksal hat ihn mit einer unbändigen Seele begabt, mit einem gewaltigen Willen zur Macht, aber es versagte ihm die Kraft der Erfüllung. Von Tatendrang beseelt, stellt er sich in das Gewühl der Schlachten und entdeckt seine Feigheit. Von Liebesgier erfaßt, will er Frauen brünstig umschließen, und entdeckt seine Unmännlichkeit. So wird er denn Priester, „König oder Priester muß der Mann sein, der über alle Macht gebieten will." Im Anfang streiten gute und böse Mächte in seiner Seele, bis daß er jenseits von Gut und Böse steht und einzig das Recht des Charakters anerkennt. Hat ihn der Himmel zum Halbmanne geschändet, so will er sich auflehnen gegen das an ihm begangene Unrecht. Er ist gewillt, ein Bösewicht zu sein. „Ich habe nichts verbrochen", ruft er aus; „an mir wurde das Unrecht verübt, ich bin der Kläger." Fortan geht sein einziges Streben darauf aus, jede Tat in ihrem Keime zu ersticken, alles Große in seinem Werdegange zu hemmen. Ein geniales Werkzeug der Zerstörung, hat dieser feine Diplomat überall seine Hände im Spiel, wo versöhnende Gemeinsamkeit der politischen Zerrissenheit, dem zwecklos-feindlichen Kräftespiel Einhalt gebietet und reiferen menschlichen Zuständen die Wege ebnet. Dieser Satan hat das Gewissen soweit in sich zum Schweigen gebracht, daß er sich geradezu als Herrscher fühlt im Reiche der Verneinung und jedes Zerstörungswerk, das ihm gelingt, mit höhnischem Triumph begleitet.

Genial in seinem Vernichtungstriebe will er, dem Sterben nahe, sein Lebenswerk durch eine Tat krönen, die fortzeugend Böses wirkt. Er will die Seele der beiden mächtigen Widersacher mit Zwiespalt und Unruhe erfüllen, und so das große Einigungswerk König Hakons hintertreiben. Dieser Kirchenfürst, der mit allen sittlichen Werten gebrochen hat und in zügelloser Bos-

heit ausschließlich seinem Hasse gehorcht, will ein seelisches Perpetuum mobile schaffen, indem er den Stachel eines unlöslichen Zweifels tief in die Brust der beiden Nebenbuhler einsenkt. Jarl Skule soll durch die Beseitigung des Briefdokuments für immer zweifeln an Hakons echter Königsgeburt, und Hakon soll eben damit den festesten Halt seines Willens, den unerschütterlichen Glauben an sich selbst verlieren. Und tatsächlich gelingt ihm sein teuflischer Anschlag bei Skule, den er zum Abfall und zur Empörung reizt. Aber dem Lichtgotte selbst, der sich in Hakon symbolisiert, kann die Finsternis auf die Dauer nichts anhaben. Sein Wille bleibt siegreich, sein Glaube an sich selbst ist unzerstörbar.

Seit Shakespeares Richard III. haben wir keine Gestalt von ähnlicher Großheit im Unsittlichen. Bischof Nikolas ist eine Renaissancefigur, nur denkbar in einer Epoche, die auch den satanischen Zielen zur vollen Entwicklung verhalf, die dem Verbrecher auf dem Throne und dem Kirchenstuhle den Adel einer großartigen Persönlichkeit verlieh. Auch das schlechthin Unsittliche verliert den Makel des Gemeinen, wenn es auf einer individuellen Weltanschauung beruht und die vergiftete Quelle eines königlichen Strebens wird. Alsdann sehen wir in dem großen Verbrecher nur mehr ein Werkzeug jener heilsamen widersätzlichen Kräfte, die im Schooße der Schöpfung ruhend das Gute befördern, indem sie es befehden.

Durch Bischof Nikolas wächst das historische Drama der „Kronprätendenten" ins Symbolische und Weltbedeutende. Nicht zufällig ist deshalb dieser Gestalt der ganze dritte Akt gewidmet, in dem die satanische Kraft des Sterbenden eine letzte und schwerste Sünde verübt und zugleich mit vollendeter Ironie alle Heilsmittel der Kirche zu ihrer Vergebung benutzt. Bischof Nikolas, der als Kreuzesbruder dem flüchtigen König Skule begegnet, ist symbolisch zu verstehen als der große Versucher, der den Menschen in der entscheidenden Stunde seines Lebens von dem dornigen Pfade, den sein Selbst ihm vorschreibt, ab-

lenkt, ihm alle Reiche der Welt und alle Herrlichkeit verheißt, so er das eigentümliche Streben seines Charakters vergißt und vor den fremden Idolen anbetend niederfällt. Um zu seinem Ziele zu gelangen, zerrüttet er den Lebensnerv des Charakters, den Willen, durch das fressende Gift des Zweifels. Die feindlichen Mächte der eigenen Persönlichkeit, die sich gegen das natürliche Gesetz der Lebensbejahung und Daseinsfreude aufbäumen — „Leben," sagt Spinoza, „heißt Lebensfreudigkeit empfinden" — sind hier in einem einzigen Heros zusammengefaßt, der, ein Abgesandter Lucifers, den Kampf mit dem Schöpfungsgedanken selbst aufnimmt. Wie Hakons Beispiel beweist, kann der tötende Zweifel niemals Wurzel fassen in dem Menschen, der mit einem großen Wollen auch die Kraft des Könnens besitzt. Wohl aber stellt er sich ein, sobald das Individuum im schrankenlosen Egoismus über die natürlichen Grenzen seiner Begabung hinausgeht wie Jarl Skule es tut. Du kannst kraft der Unzerstörbarkeit des Charakters nur König sein, niemals kannst Du König werden.

Und wie der Einzelne sich zerstört aus dem Streben, höher geartete Individuen, deren Zeugungskraft er nicht besitzt, blindlings nachzuahmen, so vernichtet sich ein Volk, wenn es in seiner Eitelkeit und Selbstzufriedenheit die natürliche Ueberlegenheit des Genies mißachtet und somit den Sinn für die Ideale des Lebens, die das Genie allein verkörpert, völlig einbüßt. So sind die mahnenden Geißelworte, die der Dichter dem Baglerbischof in den Mund legt, in Wahrheit an das Vaterland gerichtet:

„Beugt sich in Nordlands Männern der Sinn,
Willenlos taumelnd, er weiß nicht wohin; —
Herrscht in dem Herzen die Selbstsucht, die blinde,
Schwach wie das schwankende Rohr in dem Winde; —
Können sie einzig sich darüber einigen,
Jegliche Größe zu stürzen und steinigen; —
Stoßen die Ehre sie über die Schwelle,
Während das Banner der Schändlichkeit flammt:
Dann ist der Baglerbischof zur Stelle, —
Bischof Nikolas wartet sein Amt!"

Vom Geiste der Gegenwart wurde dieses Drama dadurch befruchtet, daß Ibsen damals, am Vorabend des deutsch-dänischen Krieges, energisch, ja mit glühendem Eifer für den Zusammenschluß der drei blutsverwandten skandinavischen Reiche eintrat. Das war sein Königsgedanke. Aber auch ein persönliches Erleben spiegelt sich in den „Kronprätendenten" wieder. Ibsen befreit sich mit seinem Werk von dem nagenden Zweifel an seinem Dichterberuf. Sein Volk hatte Björnson, dem Dichter der Heimatsnovelle „Synnöve Solbakken" begeistert zugejubelt, er selbst blieb noch unbekannt und unberühmt. Mißgestimmt, zerrissen, empört geht er Ostern 1864 für lange Jahre in ein freiwilliges Exil.

* * *

Von „Brand" und „Peer Gynt" soll hier noch einmal in anderem Zusammenhange die Rede sein. „Brand" ist ein ungemein subjektives Drama; in dem Helden spiegelt sich der starre unversöhnliche Geist des Dichters, der rücksichtslos gegen Wankelmut und Kleinheit, gegen die Schwächen des Allzumenschlichen zu Felde zieht und den Königsgedanken hegt, im Menschen von neuem das Bewußtsein göttlicher Abstammung aufzurichten. Brand ist wie Ibsen selbst ein trotziger Wanderer, der auf einsamer Bergesfahrt immer höher und höher steigt, von der unstillbaren Sehnsucht seines Ideals geleitet. Auf dem Gipfel aber gewahrt er plötzlich, daß ihn auch der letzte seiner Begleiter verlassen hat, und erst der Tod erlöst den gänzlich Einsamen von dem Rätsel seiner Bestimmung. Sterbend gewahrt er, daß er das Menschliche zu hart und eng gefaßt hat, daß er den Irrtum beging, für die tausendfältigen Grade und Formen des Menschentums das eine und einzige Ideal der Charakterstärke und Persönlichkeit zu prägen. Der Abschluß des Dramas, von dem aus es erst möglich ist, den Werdegang des Ganzen zu erfassen, ist keineswegs so schwierig, wie es die Erklärer Wort haben wollen. Sterbend erlebt Brand das Gesetz der Umwandlung.

Ihm erschließt sich das Geheimnis der Liebe, das versöhnende Begreifen menschlicher Schwächen, die er bis dahin unbarmherzig verdammt hatte.

Im Gesetz erfriert die Seele, —
Ohne Licht kein Blühn auf Erden!
Galt's bislang, die Tafeln werden
Gottgegebener Befehle —
Will ich nun, ein Mensch, zu meinen
Brüdern in die Sonne treten.
Sie besiegt mich. Ich kann weinen,
Ich kann knieen, — ich kann beten!

Das Schlußwort: „Gott ist deus caritatis" hat einen leicht verständlichen Doppelsinn. Gott ist barmherzig, wird Brand erlösen um seines heißen Strebens willen, dem kein Opfer zu groß war. Und, so will es ferner besagen, Gott ist barmherzig, deshalb hat Brand ihn mißverstanden, da er die strenge selbstlose Pflichterfüllung als das einzige menschliche Gesetz ansah. Bereits früher bemerkt ja der Doktor zu dem fanatischen Eiferer des rücksichtslosen Strebens nach innerer Vollendung:

„Ja, deines Willens quantum satis
Steht reich gebucht an seiner Statt;
Doch, Pfarr, dein conto caritatis,
Das ist ein weiß, jungfräulich Blatt."*)

Brand ist mit einem Uebermaß an Charakter begabt. Gleich Björnsons Pfarrer Sang („Ueber unsere Kraft") fehlt ihm der Sinn für das Alltägliche und Zuständliche im Menschen. Von der Höhe seines Ideals betrachtet, müssen ihm die religiösen Einrichtungen und sittlichen Gesetze, denen die Menschen gehorchen, als kleinlich und elend erscheinen. Er vergißt, daß es von jeher das natürliche Schicksal großer Ideen ist, durch das Gesetz der Anpassung eine starke Vergröberung, eine breite Annäherung an das gemeine Maß der Dinge zu erfahren. Ein eifervoller Prophet des starren und strengen Gesetzes, das die versöhnende Liebe nicht kennt,

*) Deines Willens quantum satis = Dein hochgespannter Wille. Dein conto caritatis = Das Conto Barmherzigkeit.

will er von einem Kompromiß nichts wissen. Für ihn heißt es ganz im Sinne der damaligen extremen individualistischen Ethik eines Kierkegaard: Entweder — Oder. Alles oder Nichts. Und was ist sein Alles? Der Mensch soll nicht länger im Trott des bisherigen Glaubens leben, der in der Kirche Idealen huldigt, die er im Leben täglich verleugnet. Er will Ideal und Leben vereinen, und das kann nur geschehen, wenn der Mensch seine gemeine Selbstsucht vergißt und den feilen Genuß dem rastlosen Streben nach Erfüllung seiner inneren Bestimmung hintansetzt. Nur ein Pfad führt zu diesem höchsten Ziele, das Göttliche im Menschen rein zu bewahren: Die ständige Läuterung und Veredelung des Willens. Der unbeugsame Wille wird auch das Leiden freudig als eine stärkende Prüfung des Charakters begrüßen. Man erinnere sich des bedeutenden Gesprächs zwischen König Skule und dem Skalden, der bekennt, erst durch das Leid die Gabe der Dichtkunst empfangen zu haben. Es liegt etwas unleugbar Großartiges in dieser Weltanschauung Brands. Ihr liegt das Bedürfnis zu Grunde, das menschliche Tun und Treiben in seiner höheren Bedeutung zu erfassen. Nur vergißt er, daß es nur bevorzugten Geistern möglich ist, das Symbolische des Daseins zum Grundstein ihrer Lebensführung zu machen, sodaß gleichsam jede Tat und jedes Erlebnis neben seiner faktischen Bedeutung eine allgemeine und ideale erhält. In der Einseitigkeit und dem Eigensinn seines Strebens, das ausschließlich von dem Gesetz der Aufgabe und Bestimmung des Daseins beherrscht wird, liegen die Wurzeln seiner Kraft und zugleich seine menschliche Schwäche. Solch ein Prophet kann das Volk wohl einmal zu großem Wollen aufrütteln, aber nicht vermag er, ihm das nur dem echten Charakter eigentümliche Vermögen der Beharrung zu verleihen. Somit kann das Genie keinen größeren Irrtum begehen, als wenn es die Masse, der es zur Erfüllung seiner Lebenstat bedarf, zum Mitwisser seiner Pläne macht. Der wahrhaft

geniale Prophet einer neuen Religion, die dem Menschen den Gottesodem der Persönlichkeit und freien Selbstbestimmung einhauchen will, wird der Masse das Wunder zeigen, das seine übernatürliche Kraft vollzogen hat, statt ihr den Glauben an das Wunderbare zu predigen. Das Volk hat nur Sinn für das Endliche des Strebens, für die Gewißheit eines sicheren Lohnes, der seiner harrt, für die nackte Tatsächlichkeit der Erscheinungen. Seine Unfähigkeit, das Ideal in seiner abstrakten Wesenheit zu begreifen, vollbringt ja hier die plötzliche Wendung in dem Schicksal des scheinbar triumphierenden Priesters. Die Menge fühlt sich verraten und verkauft, da Brand dem unendlichen Streben nach Persönlichkeit einen endlosen Kampf ohne jeden tatsächlichen Gewinn in Aussicht stellt:

„Wie lang der Streit währt, fragt Ihr mich.
Nun, bis an Eures Lebens Ende,
Bis jedes Opfer Ihr gebracht,
Von jedem Pakt Euch freigemacht,
Bis Euer Wille Euch die Wende
Jedweder Flucht ward angesichts
Der Forderung: Alles oder nichts!
Was Euch entrissen wird? Nun wohl!
Jedwedes üppige Faulheitsbette,
Jedwede goldne Sklavenkette,
Jedweder Halbheit hohl Idol!
Und der Gewinn? Des Willens Reinheit,
Des Glaubens Kraft, des Geistes Einheit, —
Ein Opfermut, der, furchtgestählt,
Mit Jubel selbst das Schwerste wählt, —
Um jede Stirn die Dornenkrone, —
Seht, das wird Euch zuletzt zum Lohne!"

Der harte und schroffe Geist des Helden hat sich auf die Dichtung übertragen, die mehr im Gedanklichen und Konstruktiven als in plastischer Anschauung wurzelt und in ihrer unversöhnlichen Herbheit oft einen geradezu peinigenden Eindruck macht. Man denke an die Brutalität, mit der Agnes, die einzige Lichtgestalt der Dichtung, gezwungen wird ihr letztes Andenken an das tote Kind einem überstarren Prinzip zu opfern. Um wie viel näher steht uns doch ein Faust, der aus titanischem

Wollen allmählich so in's Menschliche hineinwächst, daß er in der praktischen Lebensbetätigung vollen Ersatz findet für das Ungeheure und Unendliche seines früheren Strebens! Und so wäre auch der ethische Wert unserer Dichtung ein höherer, wenn der Dichter des „Brand" es vermocht hätte zu zeigen, daß rein menschliche Zustände wie Ehe und Vaterschaft eigene sittliche Gesetze in sich tragen, die auch der Freieste nicht verachten darf. Ibsen läßt seine späteren Helden, einen Solneß oder Allmers („Klein Eyolf") zur Anerkennung dieser selbständigen Rechte unserer Umwelt gelangen, hier hat er mit einer dem skandinavischen Geiste eigenen Unversöhnlichkeit (Strindberg!) einen Charakter direkt auf die Spitze getrieben, so daß er schließlich als konstruiert erscheint.

Brand, der Priester, der sein kirchliches Kleid abgeworfen hat, zieht aus, um den Leichtsinn, den Stumpfsinn, den Wahnsinn, der ihm — sehr schematisch — in dem jungen Liebespaare Einar—Agnes, in dem Bauer und dem Weibe, die nach dem Priester rufen, in der halbtollen Gerd in den Weg tritt, zu bekämpfen, und die Betörten aus geistigem und seelischem Elend zu erlösen. In Agnes wird ihm eine Helferin, aber gerade das Eheglück stellt ihn vor die schwersten Prüfungen. Nachdem er seiner Mutter, die sich lebend von ihrem Besitz nicht trennen will, die himmlische Gnade versagt hat, opfert er dem Idol seiner Lebensaufgabe Weib und Kind, die er nur mit Aufgabe seines gefährlichen Postens dem Dasein erhalten könnte. Sein Opfermut reißt die Menge fort und er scheint seinem Ziele nahe. Der Bau der großen Kirche mag ihm noch gelingen als etwas Faßliches, für das sich die Menge begeistern kann. Die Weltkirche, die freie Geister zum Glauben an ein drittes Reich, das heidnische und christliche Anschauung, Sinnenwelt und Geistestum versöhnt, vereinen soll, zerfällt und begräbt im Zusammenbruch ihren Schöpfer. Der Vogt als der eingeborene Philister, der den Geist der Masse in sich trägt, triumphiert; mit ihm Propst und Küster und Schulmeister, die Repräs-

sentanten der staatlichen Moral und Gesetze, die Vertreter eben jener freisinnigen Humanität und Toleranz, die einem versunkenen Geschlecht dereinst als das große Freiheitsideal erschienen.

Brand steht der Gedankenwelt Nietzsches ziemlich nahe. In Beiden lebt die Idee, daß das jetzige Geschlecht sich freiwillig opfern muß, um so die Brücke zum neuen Menschen, zum Uebermenschen, der wahrhaft das Ebenbild Gottes ist, zu bilden. In Ibsens letzten Dramen wird die Wahlverwandtschaft mit der Geisteswelt Nietzsches noch deutlicher sichtbar. Und doch muß man an der totalen Verschiedenheit des Temperaments- und des symbolischen Lebensalters in beiden Naturen festhalten. Nietzsche ein schwärmender Jüngling, dionysischen Geistes voll, von Zukunftshoffnung trachtig, der Dichter unter den Philosophen. Ibsen, der skeptische Mann, der seine Ideale im Leben untergehen läßt, um sie in ein freieres Reich zu retten, ein apollinischer Geist, der Philosoph unter den Dichtern.

* * *

Ibsens Dramen sind komplementär. Ein und dasselbe Problem erscheint gewöhnlich zweimal in gegensätzlicher und ergänzender Darstellung. Auf „Brand" folgt „Peer Gynt". Auf die Tragödie des extremen Individualismus das Satyrspiel der vollkommenen Charakterlosigkeit. Dabei ist „Peer Gynt" künstlerisch wertvoller, von der Weitschweifigkeit und der Wiederholungssucht, die es mit „Brand" teilt, einmal abgesehen. Die Figuren sind nicht mehr blos blasse Typen mit halb allegorischer und tendenziöser Tendenz, vielmehr wesenhafter, phantasievoller, nuancenreicher. In „Brand" drängt alles zur trockenen Wahrheit, in „Peer Gynt" zur phantastischen Lüge, kein Wunder, daß hier der schöpferischen Kraft des Dichters ein größerer Spielraum erwächst.

Andererseits entbehrt „Peer Gynt" in seiner sehr freien Komposition durchaus der Einheitlichkeit. Mit

dem vierten Akt beginnt eine ganz neue Handlung, die den kosmopolitischen Gynt zum Helden hat, während der erste poetisch weit überlegener Tod mit dem Tode seiner Mutter und der Weltreise Peer's abschließt. Der zweite Teil mit seinen internationalen Typen, schwerfälligen Symbolen und Allegorien ist farblos, maniriert und erklügelt. Das nationale Drama, das viele Elemente der Volkssagen und Märchen aufgesogen hat, ist uns Deutschen nicht in allen Teilen verständlich, so daß wir uns auf das Wesentliche der Dichtung und des Helden beschränken müssen.

„Peer Gynt" ist die personifizierte Charakterlosigkeit, das strikte Gegenbild eines „Brand". Entscheidend ist jener Monolog des Schlußaktes, wohl die Keimszene des ganzen Dramas, (IV, 365 ff), da Peer Gynt mit einem Rückblick auf seine Schicksalswandlungen sich selbst als eine Zwiebel erkennt, die aus lauter Schalen ohne Kern besteht. Weil nun unser Held ganz Schale ohne Kern ist, so vermag er in seiner grenzenlosen Anpassungsfähigkeit sich in jede Rolle zu finden, die ihm das Spiel des Lebens zuteilt. Soweit er überhaupt ein Streben besitzt, geht es nur darauf aus, das Nächste, Beste zu erfassen. Ihn beseelt kein Drang nach innerer Erkenntnis, kein Trieb den feindlichen Mächten des Lebens alles das abzuringen, was für die persönliche Existenz des Charakters erforderlich ist. Der Keim jeder eigenartigen Entwicklung besteht offenbar in dem Trieb nach Individuation, in dem Streben geistige und seelische Güter, die charakterbildend wirken, für sich allein zu besitzen und somit der Masse wie jeder Gemeinschaft überhaupt als selbständiges Individuum gegenüber zu stehen. Wenn Brand diesen Trieb in zu hohem Maße besitzt, so daß er schließlich an seiner Einsamkeit zu Grunde geht, so ist er in Gynt völlig verkümmert. Gynt macht niemals den Versuch im Kampf gegen die herkömmlichen Sitten und Meinungen, gegen den Instinkt der Masse, den der „große Krumme" vertritt, zum Selbstgefühl eigenen Wollens und Könnens zu

gelangen. Gynt ist der schlechthin unpersönliche Mensch, der jedem Konflikt dadurch die Spitze bricht, daß er, wie es der Krumme befiehlt, den Kampf aufgibt, noch ehe er begonnen hat. Wo der tapfere Lebensstreiter, vom persönlichen Willen geleitet, den Knoten zerhaut oder mitten durch die Feinde bricht, sucht und findet seine Geschmeidigkeit einen Ausweg.

Gynt repräsentiert also den Geist der Masse, den Durchschnittsmenschen comme il faut, den Philister ohne andere geistige und seelische Bedürfnisse als den gemeinen Lebenstrieb. Somit ohne Produktivität. Otto Weininger hat in seiner eindringenden Studie über „Peer Gynt", den er als Kunstwerk wohl zu hoch einschätzt, die allgemein menschliche, nicht nur spezifisch norwegische Bedeutung dieser Satire auf das willenlose Spießertum mit Recht hervorgehoben.

Nun ist, rein dichterisch angesehen, ein Typus ohne jede Individualität für die Darstellung unbrauchbar. Und so hat Peer Gynt einen Charakter, nur nicht im ethischen Sinne. Er hat den Charakter seiner Phantasie, die eine törichte Erziehung auf Kosten aller anderen Eigenschaften ungemein lebhaft ausgebildet hat. Fühllos erträgt Gynt jeden Schicksalsschlag, jeden Umschwung seiner Lebenslage, weil alles das ja nur den äußeren Menschen berührt und der Welt idealer Phantasien, in der er wahrhaft heimisch ist, gar nichts anhaben kann. Frau Aase, seine Mutter, hat ihn von Kindheit an mit Märchen und phantastischen Erzählungen genährt, um ihn und sich selbst über die traurige Wirklichkeit elender häuslicher Verhältnisse zu erheben. In diese Welt der Lüge und des Scheins hat sich Gynt allmählich so eingelebt, daß er sie als wirklich hinnimmt, wie Kinder oft Traum und Einbildung für Wahrheit halten; und geht darauf aus sein Streben diese schöne Welt des Scheins tatsächlich zu erleben. In ihm vollzieht sich also nicht die Entwicklung zum Jüngling und zum Mann, er bleibt auch als Greis ein selbstgefälliges, spielerisches Kind, das sein Kaisertum

unter Trollen und Elfen sucht, in fernen Ländern und unter fremden Menschen, nur nicht in sich selbst. Gynt besitzt so wenig wie ein Kind das Gefühl der Verantwortlichkeit für seine Taten. Und doch ist es eben dieses Gefühl der Verantwortlichkeit, das moralische Gesetz in uns, das den Pfeiler des wahrhaft sittlichen Handelns bildet, und uns erst recht eigentlich zum Menschen macht. Gynt hingegen greift blind nach allem, was ihm schön und begehrenswert erscheint.

Er verführt die Braut eines andern, er heiratet die Trollprinzessin und verscherzt damit sein eigentliches Lebensglück, das ihm in der stillen und tiefen Solvejg begegnet. Er könnte sie erobern, wenn er der widrigen Verhältnisse, in die ihn sein Leichtsinn geführt hat, Herr würde. Aber er verschmäht den Kampf und geht so seiner Seligkeit verlustig. In seinem Lebensbuch gibt es weder Verlust noch Gewinn, alles Erleben zieht eindrucksvoll an ihm vorüber. In Solvejg schlummert das bessere Ich Peer Gynts, das erst in seiner Todesstunde erwacht. Sie hat nicht den abenteuernden wüsten Gesellen geliebt, sondern einen Gynt, dem das Leben Eigenschaften und Kräfte gab, um seine Bestimmung im Weltgetriebe zu erfüllen. So ist Solvejg, die dem sterbenden Gynt aufs neue begegnet und ihm das Rätsel seines Lebens löst, nicht nur seine Geliebte, sie ist zugleich seine Mutter, in deren Schooß er zurückkehrt. Sein Vater aber ist Gott. „Er, der ihm um der Mutter willen vergiebt." Der Mensch hat, das besagt der tiefsinnige Schluß, seelische und geistige Eltern außer den leiblichen, und seine Bestimmung ist es, sie in seiner Entwicklung aufzufinden. Und was antwortet der Knopfgießer, der dem Menschen, welcher den Sinn seines Lebens nicht erkannt hat, die Bürde des Daseins von neuem auferlegt, auf Peer Gynts Klage, er habe niemals erfahren, was der Meister der Welt mit ihm gewollt habe? „Das soll man ahnen?"

* * *

Julian der Abtrünnige, Held der weitschichtigen und ziemlich unübersehbaren Tragödie „Kaiser und Galiläer" steht zwischen Brand und Peer Gynt mitten inne. Ein großes Wollen in der Brust eines Schwärmers, der von der Glut seines Strebens verzehrt wird, ein Königsgedanke in der Seele eines geistig Unselbständigen. Wie Jarl Skule fehlt Kaiser Julian das Beste: der Glaube an sich selbst. Julian der Revolutionär, der sich gegen das Christentum empört, das unter seinem Oheim und Vorgänger Konstantinos um die Mitte des vierten Jahrhunderts eben zur Alleinherrschaft im römischen Reiche gelangt war, ist im Grunde eine schwache, sehr empfängliche, romantisch-schwärmende Natur.*) Ein schreckensvolle Kindheit, in der ihm das Christentum in dürren Glaubensformeln aufgezwungen wurde, ohne ihm seine menschliche Gestalt zu offenbaren, hat in ihm die Sehnsucht nach antiker Schönheit und Heldengröße wachgerufen. Von brennendem Ehrgeiz und maßloser Eitelkeit erfüllt, ein Nachahmer, dem es an der wahren Schöpferkraft gebricht, berauscht er sich an den großen Vorbildern der Antike, einem Alexander, Cato, Marc Aurel, die er als Universalgenie in ihrem Geiste und in ihren Taten übertreffen will. Und ein Werk soll den höchsten Triumph des begabten, ewig unbefriedigten Schwärmers bilden, eine Tat soll ihm zur Unsterblichkeit verhelfen. Eingefangen von den geheimnisvollen Lehren der Neuplatoniker, verführt von dem Mystagogen Maximos, der halb Prophet halb Betrüger ist, will er das Reich des Fleisches und

*) Ueber den historischen Julian vergleiche Carl Semisch, Julian der Abtrünnige 1862; ausführlicher Naville Julien l'Apostat et sa philosophie du polythéisme, Paris 1877. — Ibsen hat zu seinem Werke sehr gründliche Quellenstudien gemacht, die sich im wesentlichen auf die eigenen Schriften des Kaisers, auf die zeitgenössischen Charakteristiken Libanius, des Ammianus Marcellinus und (vom christlich-polemischen Standpunkte) des Kirchenrats Gregor von Nazianz endlich auf des Maximus Leben von Eunapius stützen. Der Dichter hat sich, nicht zum Vorteil des Werkes, sehr treu an die Vorlagen gehalten.

des Geiſtes einen, indem er die verſunkene Welt der Antike aufs neue heraufbeſchwört, den alten Kultus und die alten Gebräuche wieder einführt, die chriſtliche Askeſe dem ſtrahlenden Sonnengotte und der entfeſſelten Lebensluſt des Dionyſos opfert. Wohl ſtehen die Tempel wieder auf, aber der beſeelende Geiſt iſt auf immer aus ihnen entwichen. Julian muß es erleben, daß ſein romantiſches Ideal einer Weltverjüngung durch das widerliche Bild der Wirklichkeit in den Schmutz gezogen wird, aber er faßt nach dem Mißlingen ſeiner Pläne nur einen immer wachſenden Haß gegen den Galiläer, er wird nur immer eigenſinniger und verſtockter in der Erfüllung ſeines Strebens. Immer tiefer gerät er in die Wirrnis dunkler Schickſalsmächte, die ſeinen Geiſt betäuben; halb im Wahnſinn verbrennt er auf dem Kriegszuge gegen die Perſer die rettende Flotte, und in den lodernden Gluten meint er die wunderbare Erfüllung ſeiner Sehnſucht zu ſehen: „Auf dem rot flammenden Scheiterhaufen brennt der gekreuzigte Galiläer zu Aſche! Und der irdiſche Kaiſer verbrennt mit dem Galiläer! Aber aus der Aſche empor ſteigt – jenem Wundervogel gleich — der Gott der Erde und des Geiſtes Kaiſer in Einem, in Einem, in Einem.“

Er erlebt die zweite große Enttäuſchung ſeines Lebens, nachdem er vorher das eine Weib, das ihm zu ſeinem Erlöſungswerke verhelfen ſollte, als eine Dirne erfunden hat. Wieder iſt er einem Betrüger zum Opfer gefallen. Und ſeine Todesſtunde offenbart ihm, daß ſein ganzes Streben gleichermaßen ein gaukleriſches Trugbild war: „O Sonne, Sonne, warum betrogſt Du mich?“

„In den „Kronprätendenten“ heißt es: Der glücklichſte Mann iſt der größte Mann. Der glücklichſte vollbringt die größten Taten, — er, den die Forderungen der Zeit wie Flammen packen: ſie erzeugen in ihm Gedanken, die er ſelbſt nicht faßt, weiſen ihm den Weg, deſſen Ziel er ſelbſt nicht kennt, den er aber wandelt und wandeln muß, bis er den Jubelſchrei des Volkes hört — und mit weit aufgeriſſenen Augen ſieht er ſich

um und erkennt voll Verwunderung, daß er ein großes Werk vollbracht hat." Kaiser Julian ist das Gegenbild Hakons. Er strebt dem Geiste der Zeit entgegen und unternimmt das hoffnungslose Wagnis, eine versunkene Kultur, deren Lebenstrieb erloschen ist, starrsinnig wieder aufzubauen. Käme dieser Thronforderer im eigenen Namen, wäre seine Persönlichkeit der Blutzeuge seiner Forderungen, sein Werk müßte gelingen oder doch in die reine Tragik menschlichen Unvermögens ausklingen. Aber seine Ideen und Ideale sind heimatslos, denn sie wurzeln nicht in einer starken, selbstbewußten Persönlichkeit. Aus Träumen kann niemals Leben erstehen, vielmehr muß das lebendige Erfassen der persönlichen Bestimmung in dem Menschen die tiefe Sehnsucht nach dem Hohen gebären, zu dem der geläuterte Wille allmählich emporwächst.

Ibsen hat die seltsame Krise in der Geschichte des Christentums so individuell behandelt, daß das Typische, der Kampf zweier weltbedeutenden Prinzipien, entschieden zu kurz kommt.*) Grabbe zeigt sich dieser wesentlichen Aufgabe in seinen Hohenstaufendramen, die den Kampf zwischen Kaisertum und Kirche darstellen, in ganz anderem Maße gewachsen. Offenbar verlangt der Konflikt zwischen Kaiserreich und Christentum auf seiten des weltlichen Prinzips einen ganz anderen Repräsentanten wie den Schwärmer Julian, dessen Erliegen im Grunde nichts beweist für den Sieg des christlichen Gedankens.

Das Drama Kaiser und Galiläer entstand 1871 bis 1873, nachdem der Dichter sich bereits sieben Jahre vorher mit dem Stoffe getragen hatte. Es steht am Abschluß einer langen Entwicklung, in dem der Phi-

*) Zur dichterischen Behandlung des Julian-Problems: Schiller trägt sich mit diesem Stoff. Vgl. auch Goethe an Schiller, 18. März 1801: „Wir stehen gegen die neuere Kunst wie Julian gegen das Christentum, nur daß wir ein bischen klarer sind wie er. — Neuerdings haben Dahn und Mereschkowski Julians Geschichte in kulturhistorischen Romanen dargestellt.

loſoph den Künſtler zu verdrängen ſcheint. Erſt die Anſchauung concreter Konflikte erlöſt ihn von dem ſchweren Banne der Reflexion und läßt jene lange Reihe geſellſchaftlicher und individualiſtiſcher Dramen erſtehen, die uns den „eigentlichen Ibſen" erſchließen.

* * *

IV.

Die hier betrachteten großen philoſophiſchen Dramen, die ein unendliches Streben in einem ſchier unbegrenzten Milieu darzuſtellen verſuchen, haben in der Entwicklungsgeſchichte des Dichters die Aufgabe, ſeiner geiſtigen Phyſiognomie und ſeinem Charakter einen gewiſſen Abſchluß zu geben. Ibſen verläßt nunmehr das Reich der unbegrenzten Spekulation und ſucht für ſeine Probleme, die er im Gewande ſeiner Zeit und ſeiner Heimat darſtellt, klarere, faßlichere Verhältniſſe. Da er ſeine geiſtige Rüſtung vollendet hat, ſteigt er mit gutem Wehr und Waffen in das Alltagsleben der Menſchen herab, ihnen das Evangelium der Selbſterkenntnis, der Charakterfeſtigkeit, der individuellen Sittlichkeit zu predigen.

Ibſens geſellſchaftskritiſche Dramen beginnen mit den „Stützen der Geſellſchaft" (1877). „Die Komödie der Liebe" (1862) bildet den Prolog dieſer Dramenreihe. Hier bereits entſchließt ſich der Held, auch er ein Dichter, dem Pathos hoher Träume und Gedanken zu entſagen und ſeine Ideale in Einklang zu ſetzen mit der lebendigen Wirklichkeit.

„Papierne Dichtungen ſind Pultbeſtand
Nur das Lebendige gehört dem Leben."

Somit iſt die Komödie der Liebe eine Abſage an den epigonenhaften Romantiker Henrik Ibſen, der nunmehr nach andern Formen und neuem Inhalt ſucht, um auszuſprechen, was ihn innerlich bewegt. Hingegen iſt der Kunſtwert dieſer ſatiriſchen Dichtung ein ſehr geringer. Im ganzen und großen Dilettantenpoeſie, nichts

weiter. Selbst in den Gesprächen zwischen Schwanhild und Falk fanden wir kaum einen wahren Seelenton. Die Liebenden sprechen vielmehr in dem blumigen Pathos jener Dichtersprache, die man bei uns noch heute gar hold und entzückend findet. So äußert sich Schwanhild im Ueberschwange ihres Liebesglücks:

O laß mich träumen, träumend Dich genießen.
Sprich Du für mich — Gedanken halb und bang
Erblühn bei Deiner Rede zu Gesang,
Wie Waldseelilien sich im Mond erschließen.

Schon um der Sprache willen ist es mißlich, wenn ein Dichter als Held eines Dramas erscheint. Denn zumeist wird er selbst vom Schwung seiner poetischen Rede fortgerissen, und ebenso entspringen seine Klagen über das Philistertum der Masse, nur der eigenen Unreife, die noch nicht genug Charakter und Persönlichkeit besitzt, um sich über die kleinliche Anschauung der Umwelt hinwegzuheben. Das Gleiche zeigt sich auch hier. Unser Dichter, der nicht umsonst den Namen Falk trägt, spreizt seine Schwingen sehr gewaltig, aber in seinen Tiraden über Liebe und Ehe ist doch wenig Tiefsinn zu entdecken. Nur in einem Punkte berührt sich das schwache Stück, dem es doch durchaus an der überlegenen Heiterkeit freier Geister gebricht, die lächelnd auf das Gehudel der Menge herabsieht, mit den großen Schöpfungen Ibsens: Auch hier wird der Held durch die Liebe dahin geführt, seine Bestimmung in der eigenen Brust zu suchen, statt sich durch das Opfer eines andern in den Rausch einer vergänglichen Begeisterung versetzen zu lassen. Und ebenso taucht hier wieder das Motiv der seelischen Veredlung und Festigung durch das Leid auf.

Indes unsere Dichtung wirkt nicht überzeugend. Sie stellt nicht die Liebe und Ehe selber dar, sondern von einigen Typen Verliebter, Verlobter und Vermählter abgesehen, erschöpft sie sich in Phrasen über den Bund zweier Menschen und die notwendige Verhöhnung der Ideale durch das Leben. Verliebte pflegen nicht so „vernünftig“ zu handeln wie Falk, und es ist auch nicht

recht ersichtlich, warum er Schwanhild, das wahlverwandte und geliebte Weib zu Gunsten des Kaufmanns Goldstadt, der wiederum seinen Namen nicht umsonst trägt, aufgeben muß, um seiner Lebensaufgabe treu bleiben zu können. Das eigentliche Element des Dramas ist die Leidenschaft, und so gewiß sie zu Irrtümern der Lebensführung treibt, so gewiß ist sie allein imstande, dem Menschen den innersten Kern des Daseins zu erschließen und ihm das volle Bewußtsein seiner Kräfte zu geben. Der Gegensatz zwischen Liebe und Ehe wird überdies von der zahlungsfähigen Moral des Kaufmanns, der Falks Braut heimführt, nur in der Oberfläche erfaßt:

„Die Ehe ist ein Ocean
Von Forderungen, die mit dem schönen Wahn
Der Liebe wenig mehr zu schaffen haben.
Hier frommen keine großen Geistesgaben,
Hier gilt es Häuslichkeit, Genügsamkeit,
Geduld, Fleiß, Pflichtbewußtsein, Fügsamkeit."

Die Liebe beruht vielmehr auf dem wahlverwandten Sinnentriebe zweier Menschen, welcher um so höher geartet ist und um so längere Dauer verspricht, je stärker er sich mit dem Geiste und der Seele der Liebenden vermählt. Die Gefahr der Ehe beruht in der dauernden Gemeinschaft, die die Liebe nicht von vornherein voraussieht. Das Glück dieser Gemeinschaft scheitert oft an der verschiedenartigen Entwicklung der Liebenden, die alsdann der Seligkeit eines völlig harmonischen Empfindens verlustig gehen, oder es zerbricht an der gegenseitigen Erkenntnis ihres idealen Charakters. Das Glück wie jeder Genuß überhaupt, beruht ja auf einer Illusion, auf der Erlösung vom Ichgefühl und seinen realen Zuständen, auf der vorübergehenden Erhebung in eine höhere Daseinssphäre. Deshalb sucht die Ehe nach Momenten, die, nach Erreichung des Liebesglücks, die Harmonie des Empfindens erhalten und findet ein neues starkes Gemeinschaftsgefühl im Kinde. Vor allem ist aber die Liebe etwas rein Menschliches, die

Ehe nur eine soziale Institution, aus dem sittlichen Verantwortlichkeitsgefühl der Liebenden geboren.

Es war die Aufgabe des Dichters, in einem konkreten Falle zu zeigen, welche Veränderungen der menschliche Charakter im Uebergange von der Liebe zur Ehe erfährt, statt das Eheleben nur als Karikatur, die Liebe nur als romantisches Ideal, das vor der Wirklichkeit zusammenbricht, zu zeigen. Daran ging Ibsen vorüber.

Erst mit dem „Bund der Jugend" (1868/69) befreit er sich soweit von seinen romantischen Idealen, daß ihm eine rein gegenständliche Darstellung menschlicher Verhältnisse möglich wird. Gewiß segelt das politische Lustspiel stark im Fahrwasser des Scribe'schen Intriguenstücks, aber es berührt angenehm durch seine Bühnengewandtheit, durch die frische Unmittelbarkeit des Tones. „Wie Du siehst", schreibt Ibsen einem Freunde, „ist das Stück ein gewöhnliches Lustspiel, nichts anderes. Vielleicht werden einige in Norwegen sagen, daß ich bestimmte Personen und Verhältnisse geschildert habe. Das ist jedoch nicht der Fall. Ich habe allerdings Modelle benutzt, und das ist notwendig — für den Lustspieldichter in gleichem Maße wie für den Maler und Bildhauer."

Diese drastische und herzhafte Komödie, die geistig dem Sittenstück eines Augier verwandt ist, stellt eine Art Vorspiel zum „Volksfeind" dar, den es besonders in der Beleuchtung der lokalen Verhältnisse, von denen das politische Spießertum sich leiten läßt und in der Satire auf die kompakte Majorität, in der sich die überwältigende Mehrzahl der Dummen zusammenschließt, in leichterer, gefälligerer Form vorausnimmt. Andrerseits zeigt das Drama der Idee nach eine starke Verwandtschaft mit Peer Gynt, dessen selbstsüchtige Charakterlosigkeit hier eine Uebersetzung ins Bürgerliche und Gegenwärtige erfährt. Rechtsanwalt Stensgard, der Typus des flotten und geistreichen Gesellschaftsmenschen, ein Streber, der jeden Vorteil behend zu ergreifen weiß,

innerlich und von Haus aus ein Plebejer mit dem Bedürfnis nach vornehmem Umgang, — dieser Rechtsanwalt kommt auf seinen Glücksritterfahrten in eine norwegische Kleinstadt, in der Geburtsadel und Geldadel sich den Rang streitig machen. Stensgard gerät zwischen die zwei Feuer und erlebt durch seine dumm-schlaue Wetterfahnenpolitik, die zu innerst in seiner absoluten Gesinnungslosigkeit wurzelt, eine komische Niederlage nach der andern, bis er endlich als brautloser Bräutigam und ungültiger Deputierter den Lohn für seine liebenswürdige Schuftigkeit erntet. Aber diesem Menschen, der wie Kork an der Oberfläche schwimmt, kann das Schicksal nichts anhaben. Er macht doch Karriere. „Passen Sie auf, meine Herren! In zehn bis fünfzehn Jahren sitzt Stensgard im Reichstag oder im Ministerium — vielleicht in beiden zugleich."

In seiner flüssigen Lustspieltechnik, die allerhand wohlbekannte Bühnenrequisiten und Theaterspäßchen aufnimmt, hat dieses Drama kein eigenes Leben, es entwickelt sich nicht konsequent aus den einmal gegebenen Charakteren und Verhältnissen. Aber in den Nebenfiguren tauchen doch schon ein paar scharf geschnittene Porträts auf, die zur Familie der Ibsen-Charaktere gehören. Vor allem der alte Fuchs Daniel Heire, dem wir später als Stockmanns Schwiegervater im „Volksfeind" wieder begegnen werden. Dieser Prozeßhansl, der offenbar aus dem Leben gegriffen ist, liebt es in seiner verschmitzten Art ein wenig Schicksal zu spielen, und er lacht sich ins Fäustchen, wenn ihm wieder ein Streich gelungen ist.

Erst zehn Jahre später, mit den „Stützen der Gesellschaft" (1877) sind wir im eigentlichen Bereich des Ibsen'schen Dramas. Anfangs überwiegt hier die tendenziöse Anklage gegen die Unwahrheit und Charakterlosigkeit unserer sozialen Verhältnisse, erst sehr allmählich verinnerlicht sich diese Anklage und wird zur Tragik des rein persönlichen Erlebens, allwo der Mensch nicht mehr mit Menschen und Zuständen kämpft, vielmehr mit dem

Dämon in der eigenen Bruſt, mit der Zwieſpältigkeit ſeines Strebens und ſeiner Ziele. Dementſprechend wächſt der Held in dieſen erſten Werken allmählich über die Bindungen und Einflüſſe ſeiner Umwelt hinaus, das Milieu, nicht der Hauptcharakter, das ſoziale Element, nicht das Individuum bildet das Fundament des Dramas. Hingegen wir ſpäter das Milieu zurücktreten ſehen gegenüber der augenfälligen Genialität des führenden Menſchen, auf deſſen Namen das Drama getauft wird. Und noch eins drängt ſich uns auf, wenn wir die kommende dramatiſche Entwicklung des Dichters vorausnehmen. Anfangs haben die grobgeſchliffenen Seelen das Wort und der rationaliſtiſche Geiſt iſt der herrſchende, ſodaß die feiner geſtimmten Menſchen uns nur im Halbton von einer höheren und reicheren Welt erzählen, in der ſie leben. Aber allmählich gewinnt der unterirdiſche Dialog, den wir zuerſt in „Rosmersholm" gewahren, die Oberhand. Es ſpricht nicht mehr das Wort, ſondern die Mienen, die Stimmung, das intime Erleben . . . .

Was iſt Wahrheit, was iſt Lüge? Dieſes Problem hat Ibſen unabläſſig beſchäftigt und ſeine ſtete Antwort lautet: Die Wahrheit liegt in der Beſtimmung und im Charakter des Menſchen. Es gibt alſo keine abſolute Wahrheit, die einzige Forderung, die wir an den Menſchen ſtellen können, iſt, wahr und treu gegen ſich ſelbſt zu ſein. Man erkennt, welch tiefer Immoralismus in dieſer Anſchauung liegt, daß hier ein energiſcher Kampf gegen alle und jede herrſchende Wahrheit beſteht, die für das vom Geſellſchaftsideal abtrünnige Individuum mit Notwendigkeit eine Lüge bedeutet. Nur muß man ſich von vornherein darüber klar werden, daß der Dichter eben in jenen erſten geſellſchaftskritiſchen Dramen irrtümlich ein Prinzip des Individuums auf die Geſellſchaft überträgt, die eine Korrektur der „Wahrheit" vornehmen muß, ganz wie ſie beſtimmte Sittlichkeitsgeſetze normiert, um überhaupt den Zuſammenſchluß verſchiedener Naturen möglich zu machen. Der Wahrheits-

fanatiker, der jedem seine Meinung sagt, der Misanthrop Molières, er gleicht dem enfant terrible, das in seiner Naivetät die guten Sitten lästert, er gleicht dem radikalen Kulturfeind, der den Schmutz seiner Stiefel an kostbaren Teppichen abwischt. Der Enthusiasmus, den seine Wahrheitstiraden auf der Bühne erregen, kann uns nicht darin irre machen, daß er in seiner sittlichen Unreife und Maßlosigkeit recht eigentlich eine komische Figur ist. Erst im Gregers Werle der „Wildente" hat Ibsen den „Humor der Sache" erfaßt und dargestellt.

In dieser Epoche Ibsens nun erfährt das Wahrheitsproblem überall eine positive Lösung. Konsul Bernick ringt sich aus Schein und Lüge zur Wahrheit durch. In Frau Aloings Seele entwickelt sich ein ähnlicher Kampf. Einer Nora erschließt sich die Erkenntnis, daß ihr bisheriges Dasein nur ein glückhaftes Spiel voll Schein und Lüge, jedoch ohne wahren Lebenswert gewesen ist. Und der Volksfeind endlich gelangt zu der abschließenden Erkenntnis, daß der allein stehende Mann auch der Stärkste ist. In dem augenfälligen Abschlusse liegt das Charakteristische dieser Dramenreihe; das spätere Drama Ibsens spielt weiter, wenn der Vorhang längst gefallen ist. . .

In den „Stützen der Gesellschaft" (1877) tritt alles das klar zu Tage. Konsul Bernick ist durch ein Lügengewebe, das er mehr geduldet als erfunden hat, zu Macht und Ansehen gelangt. Als das väterliche Haus vor dem Bankerott stand, benutzt er die verdächtige Flucht seines Freundes, um einen Zahlungsaufschub zu erhalten. Zugleich verrät er die Jugendgeliebte, um durch eine Geldheirat den drohenden Ruin für immer abzuwenden. Das Glück ist ihm günstig, und er steht im Begriff, sein Wirken mit einer großen und entscheidenden Unternehmung zu krönen — da droht die Heimkehr der Geliebten und des Schwagers, der Mitwisser seiner Taten, die hochfliegenden Pläne mit einem Schlage zu vernichten. Bernick steht nun vor der Eventualität, sie unschädlich zu machen oder auf

seine bürgerliche Existenz, mit der er völlig verwachsen ist, zu verzichten. Er ist keine schlechte Natur, vielmehr ein energischer Mann, mit der Ahnung und Sehnsucht des Höheren begabt. Es will ihm nicht in den Sinn, daß er sein Ansehen und seinen Besitz opfern müsse, um eine verjährte Schuld wieder gut zu machen. Er atmet auf, als ihn der Zufall von dem einen Mitwisser zu befreien scheint und bleibt taub gegenüber den Mahnungen Lona Hessels, die ihn zum Opfer seiner Lüge überreden will. Erst die Lebensgefahr seines Jungen, der voll Abenteuerlust nach Amerika will, bringt ihm zum selbstlosen Schuldgeständnis. Nun hält er die große Ansprache an seine Freunde und Mitbürger, die sich versammelt haben, um ihm eine große Ehrung zu erweisen, nun bekennt er sich zu dem neuen Evangelium: „Der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit — das sind die Stützen der Gesellschaft."

Bernicks Bekenntnis hat nichts Erschütterndes. Wie anders spricht zu uns ein ganz ähnliches Finale in Tolstois „Macht der Finsternis", wo der Mörder Nikita sich unter dem dämonischen Zwang des Gewissens dem Richter stellt als dem irdischen Vertreter Gottes, dessen Gesetze er in der Nacht seelischer Qualen erkannt hat. Ibsen hat sehr wohl gefühlt, daß man einem Bernick das große Opfer eigentlich nicht zutraut, und er ist deshalb bemüht, Charakter und Persönlichkeit seines Helden gegen Ende des Stückes ständig zu verstärken. Fast ganz zuletzt bekennt Bernick, daß er sich einsam fühle als Herrscher über eine sklavische und kleinliche Gesellschaft, daß nur die Hoffnung auf ein freieres und glücklicheres Dasein, das sein Sohn als Erbe seiner Macht verwirklichen könnte, ihn in seiner Mission, diese verachtete Gesellschaft zu stützen, aufrecht erhalte.

Nur zögernd und leise werden hier die Motive angeschlagen, die späterhin den seelischen Inbegriff der Dichtung Ibsens bilden. Ehe und Vaterschaft werden nur wie im Vorübergehen gestreift. Das Individuum offenbart in seiner klaren Einheitlichkeit noch nicht die

ganze Skala von Charakternuancen und seelischen Details, die uns späterhin erschlossen werden. Um so größeren Raum beanspruchen die sozialen und familiären Probleme. Das Verhältnis zwischen Unternehmertum und Arbeitern wird mit sozialistischer Färbung in seiner ganzen Breite aufgerollt, das Philistertum der Kleinstadt, sein Klatsch und Tratsch, seine hohle Religiosität und beschränkte Moral, das alles wird mit breiter Gegenständlichkeit dargestellt. Oft genug sinkt das Drama mit seinen unnötig komplizierten Verhältnissen zum bloßen Intriguenspiel herab, das mehr von Zufall und Erfindung als von den Gefühlen der handelnden Menschen lebt. Gewiß vertritt der um Bernick gruppierte Kreis (Martha, Dina Dorff, Lona Hessel), einen höheren Typus freien Menschentums, als er in der Kleinstadt-Bourgeoisie zu gedeihen pflegt, aber er steht der Anschauungswelt des Philistertums doch noch nahe genug, um sie zu bekämpfen, statt sie gleichgültig zu verachten. Wohl ist die Einheit der Handlung gewahrt, nicht aber die für das moderne Drama weit notwendigere Einheit der Seele, als welche darin besteht, daß die sich begegnenden Menschen auf Grund eines gemeinsamen Gefühlslebens eine unablässige Wechselwirkung auf einander ausüben. Anders gesagt, es wird hier noch viel nach außen hin, ad spectatores, gesprochen. Lona Hessel etwa, das kurzgeschorene, emanzipierte Frauenzimmer, hat die Aufgabe des typischen Raisonneurs übernommen, der den Beifall des Publikums entfesselt, wenn er es der „guten Gesellschaft" ordentlich gibt. —

Alle wahre Kunst hat den Trieb, das, was sie aussprechen will, in die einfachste Form zu kleiden, sie will natürlich werden und wirken. Die Kritik, die wir hier an den „Stützen der Gesellschaft" üben mußten, hat Ibsen an sich selbst vollzogen. „Nora" (Ein Puppenheim 1879) bedeutet einen ungeheuren Schritt vorwärts in der Vereinfachung und Vertiefung seiner Kunst.

In den „Stützen der Gesellschaft" gewinnt Konsul Bernick erst durch den Verzicht auf seine Scheingröße ein innerliches Verhältnis zu seiner Frau. Erst jetzt

lernt er sie richtig „sehen“. Aehnlich findet Hakon, der Kronprätendent, in einer Stunde schwerer Prüfung den Weg zum Herzen seiner Gemahlin. Die eigentliche Keimszene der „Nora“ findet sich im „Bund der Jugend“. Hier zeigt ein junges Weib dem Gatten der Familie seine tiefe Empörung, daß man in ihr immer nur ein liebliches Spielzeug zur Lust und Erheiterung gesehen und ihre Seele eben damit geschändet habe: „O, wie habt Ihr mich mißhandelt! Schändlich, — einer wie der andere! Immer sollt' ich nehmen, nie durft' ich geben. Ich bin die Arme unter Euch gewesen. Nie kamt Ihr, irgend ein Opfer von mir zu fordern; ich war nicht gut genug, auch nur das Kleinste mit zu ertragen. . . Wie hab' ich nicht gedürstet nach einem Tropfen von Euren Sorgen! Doch, wenn ich bat, so habt Ihr immer nur mit einem leichten Scherz mich abgewiesen. Ihr zogt mich an wie eine Puppe; Ihr spieltet mit mir, wie man mit einem Kinde spielt. Und ich hätte doch mit heller Freude Schweres getragen; ich hatte eine ernste Sehnsucht nach allem, was da stürmt und emporhebt und erhöht. Jetzt bin ich gut genug, jetzt, da Erik nichts anderes mehr hat. Aber ich will nicht der Notbehelf sein. Jetzt will ich nichts von Deinen Sorgen haben! Ich will fort von Dir! Lieber spielen und singen auf der Gasse —! Laßt mich! Laßt mich!“

„Ehe“, sagt Nietzsche, „Ehe, so heiße ich den Willen zu Zweien, das Eine zu schaffen, das mehr ist, als die es schufen. Ehrfurcht vor einander nenne ich Ehe als vor den Wollenden eines solchen Willens.

Dies sei der Sinn und die Wahrheit Deiner Ehe. Aber das, was die Viel-zu-Vielen Ehe nennen, diese Ueberflüssigen, ach wie nenne ich das?

Ach diese Armut der Seele zu Zweien! Ach dieser Schmutz der Seele zu Zweien! Ach dies erbärmliche Behagen zu Zweien!

Ehe nennen sie dies Alles; und sie sagen, ihre Ehen seien im Himmel geschlossen.“

„Eine glückliche Ehe", das ist das Thema unserer Dichtung. Ein Glück, das auf der gegenseitigen Unkenntnis der Gatten beruht, das somit zerbricht, sobald sie sich wirklich sehen und erkennen. Um den Dichter und die ganze Eigenart seiner Kunst richtig zu erfassen, muß man verstehen, daß im Anbeginn seiner Dramen die Hauptcharaktere tatsächlich andere Menschen sind als in der Lösung des Konflikts. Sie kennen sich selbst so wenig, daß sie am Abschluß ihrer seelischen Wandlung den einstigen Menschen, den sie bisher in der Welt vorgestellt haben, mit Schauder und Staunen betrachten. Unser Charakter ändert sich nicht, wohl aber ändert und entwickelt sich Anschauung und Bewußtsein unseres Charakters.

Helmer und Nora haben eine Liebesehe geschlossen, die in ihrer schattenlosen Heiterkeit scheinbar jedes tragische Vorkommnis ausschließt. Beide Menschen leben in vollkommener Harmonie des Empfindens, beide teilen die Freude, wie sie ehedem ein kurzes Leid gemeinsam getragen haben. Und die einzige Sorge, die Nora hat, behelligt ihren gesunden Lebensmut nicht, ja sie erlebt in ihr die Freude des Opfers, das Bewußtsein einer selbständigen, entscheidenden Tat. Sie hat das Leben ihres Mannes gerettet, indem sie für den Schwerkranken das Geld zu einer Italienreise beschaffte. Freilich, durch ein Verbrechen im bürgerlichen Sinne. Sie hat die Unterschrift ihres Vaters gefälscht. Dieses „Verbrechen" macht ihren Stolz aus, gibt ihr das Gefühl ihr Glück zu verdienen. Nora ist ein Phantasiemensch, der mit der Laune und dem Mutwillen eines Kindes Charakter und Lebensernst verbindet. Sie besitzt eine beim Weibe nicht eben häufige natürliche Sittlichkeit, die sich in taktvoller Ungebundenheit äußert, in der Sicherheit ihres Empfindens, nicht zuletzt in ihrem fast männlichen Verantwortlichkeitsgefühl. Erst als ihr Gläubiger Krogstadt (Günther) ihr Vergehen als Waffe im Kampfe um seine Existenz benutzen will, verwirrt sich ihr Gefühl, und Helmer's Phrasen über die ge-

fährlichen Folgen der Lügenhaftigkeit verstärken diese Verwirrung. Sie hält sich für schlecht, unmoralisch, verdorben. Vor allem für unwürdig, länger Helmers Weib zu sein. Sie zweifelt keinen Augenblick daran, daß der Geliebte im Augenblick der Entdeckung ihre Schuld vollgültig auf sich nehmen wird. Sie will in den Tod gehen, um Helmer dieses selbstverständliche Opfer der Liebe zu ersparen. Sie weiß nichts von bürgerlichen Gesetzen, die den Mann von der Schuld seines Weibes lossprechen. Mit ihrem Todesentschluß beweist sie zum zweiten Male ihren Charakter, denn für diese ganz im Leben wurzelnde Natur ist das Sterben etwas Undenkbares, Ungeheures, Uebermenschliches. Sie setzt alles daran, die entsetzliche Stunde der Entscheidung hinauszuschieben. Und mit einem Male ist diese Stunde da. Betört durch eine salbungsvolle Phrase des Gatten, der das Schicksal herausfordert, um ihr seine ganze Liebe und Treue beweisen zu können, verführt von der Hoffnung auf das Wunderbare, das eben in der opferwilligen, völlig selbstlosen Liebe besteht, liefert sich Nora selbst an's Messer. In ihrer Seele das Idealbild des Mannes, den sie acht Jahre hindurch in Helmer gesehen hat, zweifelt sie nicht an seiner Bereitschaft für ihr Vergehen einzustehen und damit seine bürgerliche Existenz zu vernichten. Sie schickt sich an zum Todesgange. Als Helmer sie zurückruft, um ihr tüchtig in's Gewissen zu reden, da weiß sie bereits den Irrtum ihres Lebens, die Lüge ihrer Ehe. Es fällt ihr wie Schuppen von den Augen, und da ein Faden des Gewebes gerissen ist, löst sich im blitzhaften Wandel der Gedanken und Gefühle das ganze Gespinnst schöner Vorstellungen in nichts auf, und die kalte Grausamkeit der tatsächlichen Welt tritt an seine Stelle. Sie erkennt, welch' ein feiger und kleinlicher Mensch dieser Gatte ist. Daß sein bornierter Egoismus ihn völlig abhängig macht von der Meinung der Gesellschaft und somit keiner ernsthaften Prüfung des Lebens stand hält. Daß er nur ihren Leib begehrt und nie nach dem Besitz

ihrer Seele Verlangen getragen hat. Während Helmer durch die Rücksendung des gefährlichen Schuldscheins von aller Angst befreit ist, schwingt das ungeheure Erlebnis in Noras Seele fort. Vergebens steckt Helmer wieder die Miene des verführerischen Liebhabers auf, versucht er von neuem die Rolle des männlichen Beschützers zu spielen, die seine Eitelkeit reizt. Er ahnt so wenig den Gefühlsprozeß, der sich in seinem Weibe vollzieht, daß er ihr vergibt, und diese Verzeihung einer aus reiner Liebe geborenen Tat ertötet in Nora die letzte Spur eines lebendigen Gefühls für ihren Gatten. Sie findet jetzt Kraft und Worte für die große Abrechnung und sagt ihm, daß die Erwartung des Wunderbaren, das nun in ein klägliches Nichts zusammengesunken ist, gleichsam die Melodie ihres Lebens und ihrer Ehe gewesen sei, daß sie ihm nunmehr fremd dem Fremden gegenüberstehe. Und sie verläßt den Mann und ihre Kinder. *)

Dieser „Abrechnung" verdankt das Drama seinen großen Erfolg. Ich kann mir eine Nora vorstellen, der es widerwärtig ist, noch Worte zu verschwenden, da sie einmal den Abgrund und den Irrtum ihrer Liebe erkannt hat. So geartet sind die Frauen Hebbels, die den ungeheuren Schmerz verletzter Scham tief in der Brust verschließen und in einsamer Erstarrung den Weg der Trennung und des Todes gehen: Eine Judith, eine Mariamne, Rhodope.

Gleichwohl ist „Nora" ein ausgezeichnetes Drama. Es beruht auf der natürlichen Gegensätzlichkeit zweier Charaktere, die ganz leise und ganz allmählich aus der scheinbaren Harmonie der Ehe heraustritt. Nora, deren

*) Ibsen hat Hedwig Niemann-Raabe, die da erklärte, sie würde ihre Kinder nie verlassen, zu Liebe einen versöhnlichen Schluß abgefaßt. Nora sieht ihre Kinder noch einmal und erklärt sich unfähig ihr Heim zu verlassen (Werke VI, Einleitung). Nichts zeigt deutlicher den ganzen Gegensatz von Bühne und Drama, von Komödiantentum und Menschlichkeit. Wer verlangt von Frau Niemann-Raabe, daß sie ihre Kinder verläßt??

lebhafte Phantasie so gern mit der Lüge spielt, ist im Grunde ganz Wahrheit, Sittlichkeit, Natur. Helmer, der korrekte Ordnungsmensch, dem jede Unwahrheit verhaßt ist, ganz Lüge, Pharisäertum, Verstellung. Sehr fein verhindert die Nebenhandlung ein allzu rasches Abrollen der psychologischen Entwicklung. Ohne Rank, den feinen taktvollen Freund, wäre Nora längst zur Erkenntnis ihres Irrtums gelangt, denn er füllt in ihrem Seelenleben alles das aus, was die brutaleren Instinkte Helmers leer und unbefriedigt lassen. In Frau Linde und Krogstad (Günther) aber finden sich zwei Menschen zusammen, die Leid und Entsagung vereinen, wie dort eine auf Glück und Lebensgenuß erbaute Ehe zusammenbricht. Bedeutend und modern ist unsere Dichtung, abgesehen von dem ethischen Kern — der Notwendigkeit des gegenseitigen Verantwortlichkeitsgefühls in der Ehe — darum, weil hier ein großes seelisches Erlebnis dazu dient, den ganzen Reichtum der im Alltag verborgenen Gefühlswelt absichtslos zu Tage zu fördern bis sich aus aller Ungewißheit und Wandlung ein neuer freier Mensch heraushebt, ein Mensch, der seinen Willen und seine Bestimmung in sich trägt.

Man hat darüber diskutiert, ob eine Frau wegen eines solchen Geschehnisses, das ja nicht einmal die Oeffentlichkeit beschäftigt, ihr Glück, ihr Heim, ihre Kinder verlassen kann. Ob Nora nicht doch noch sich eines besseren besinnt und zurückkehrt. Natürlich ist diese Auffassung banausenhaft, denn jedes wahre Drama bildet eine Welt für sich und steht und fällt mit der Konsequenz seiner Charaktere, mit der Notwendigkeit seiner Handlung.

Die „Gespenster" (1881) bilden eine Art Ergänzung des „Puppenheims". Das Philistergeschrei über Noras „unmoralische" Handlung, die die Eheherrschaft des Mannes ernstlich bedrohte, hatte das Gute, den Dichter zur Vertiefung des Problems anzuregen. Er fragt sich, ob die Sklaverei der herrschenden sittlichen Anschauungen, die das Individuum am Rechte der Selbst-

bestimmung hindern, nicht die Hauptschuld trägt an seinem stumpfen Dahinleben, an jener oberflächlichen Glücklichkeit, die nichts von den Tiefen des Lebens ahnt. Was wird aus einem Weibe und einer Mutter, wie Nora, wenn sie nicht die Kraft hat, ihr innerstes Gefühl in eine rettende Tat umzusetzen? Wenn sie dieses sittliche Gebot versäumt aus Rücksicht auf die Gesellschaft und ihre konventionellen Gesetze? Und seine Antwort: Der Mensch geht zu Grunde, der aus moralischer Feigheit in der Lüge fortlebt, und, kraft des eigentümlichen Zusammenhanges menschlicher Verhältnisse, mit ihm das Geschlecht, das dieser Unsittlichkeit sein Dasein verdankt. So antwortet der Dichter dem Philister, der sich über Noras Freiheitstat entsetzt.

Die „Gespenster" sind das krasseste, rücksichtsloseste Drama Ibsens. Wenn man bereits bei „Nora" das Gefühl hatte, zum ersten Male Menschen zu sehen, die in ihren Impulsen, Nerven, Stimmungen die moderne Empfindungswelt widerspiegeln, so begegnet man jetzt einem Dialog von brutaler Schärfe, der gegen die frühere edel-vornehme Bühnensprache gewaltig absticht. Ja Aehnliches hat das Drama eigentlich auch später nicht wieder gewagt, da der Gegensatz alter und neuer Sittlichkeit allmählich mildere Formen annimmt. Als man anfangs der neunziger Jahre die „Gespenster" in den Spielplan des Deutschen Theaters aufnahm — in einer ganz einzigen Besetzung: von Pöllnitz, Rittner, Reicher, Hermann Müller, Agnes Sorma *) — da trafen die scharfen Formeln des Immoralismus auf uns wie Keulenschläge. Etwa wenn man von dem gefallenen Mann sprach, den Eheschacher rücksichtslos verdammte, die Ehe ohne Liebe als unsittlich brandmarkte oder mit Oswald das Recht der Liebe ohne Ehe vertrat. Erst allmälich begriff man das Drama in seiner Totalität

*) Frau Alving, Oswald, Manders, Engstrand, Regine. Später spielte Luise Dumont die Frau Alving, Reinhart den Engstrand, Else Lehmann die Regine.

als den tragischen Monolog einer großen schwer geprüften Seele, der das Schicksal grausam und unerbittlich alles Teure raubt, weil sie das Gesetz der Liebe, der alles Leben seine Entstehung verdankt, geschmäht hat.

Gerade bei den „Gespenstern" läßt sich die rastlose Geistesarbeit Ibsens, der organische Zusammenschluß älterer Motive zu einem neuen Ganzen interessant verfolgen.

Einmal wird das Nora-Thema wieder aufgenommen. Nora nimmt das Recht auf Persönlichkeit, das bisher nur dem Manne zukam, auch für das Weib in Anspruch, sie kämpft für sich selbst mit dem jugendlichen Egoismus einer Natur, die auf das Leben nicht verzichten will, weil es ihr eine große Enttäuschung bereitet hat. Oswalds Mutter aber hat auf ihr persönliches Lebensglück schon längst verzichtet, sie kämpft als Mutter für ihr einziges Kind, dem sie ein freieres und reineres Leben erschließen will. Gleichwohl spielt in ihrer Erinnerungswelt dieses versunkene eigene Lebensglück noch eine Rolle, und der Pastor, der ihr als Hüter der christlichen Anschauungen entgegentritt, verwirft diesen Lebenstrieb: „Just das ist der rechte Geist des Aufruhrs, das Glück zu fordern hier auf Erden. Was für ein Recht haben wir Menschen auf das Glück? Nein, wir sollen unsere Pflicht tun."

Das Schicksal Frau Alvings ist bereits in „Nora" vorgebildet. Auch Frau Linde hat sich verkauft, um ihre Familie unterstützen zu können. Ebenso ist Oswalds Schicksal nahe mit dem Ranks verwandt, den die Sünden des Vaters heimsuchen. Für einen Durchschnittsdramatiker ist mit solchen noch unerschöpften Motiven ausreichender Stoff für ein neues Werk geboten. Bei Ibsen taucht eben jetzt ein neues Motiv auf, das dem Ganzen erst Licht und Schatten gibt. Die Ehefrage vermählt sich mit dem Mutterschaftsproblem, das jetzt durchaus in den Vordergrund tritt. Wieder hätte ein normaler Poet Oswald, den unschuldig Leidenden, den Künstler voll Lebenshunger

und Schaffenstrieb, der mitten auf seiner Bahn zusammenbricht, zum Helden gemacht. Hier wird es natürlich Frau Alving. Alle anderen Gestalten dienen nur dazu ihre Seelentragödie zu veranschaulichen. Die grenzenlose Tragik der Mutter, die ihren Sohn dahinsiechen sieht, ohne ihm helfen zu können, ja im Gefühl einer Mitverschuldung schließlich morden wird, was ihr das Liebste und Einzige auf Erden ist, sie ist zehnmal stärker in ihrer lautlosen Qual als die langsam ausbrechende Geisteskrankheit Oswalds, die eine überschäumende Jugendkraft vernichtet. Wie ein Mensch um so stärker von jedem neuem Erleben ergriffen wird, je mehr seelische Prozesse er vordem durchgemacht hat.

Ein anderer Irrtum, der zu einer ganz falschen Auffassung des Werkes führen muß, besteht darin, die Dichtung als ein Drama der Vererbung anzusehen. Gewiß hat die damals neuartige Theorie mit auf die Gestaltung eingewirkt, aber sie verstärkte nur die natürliche geistige Tendenz des Dichters, jede Erscheinung auf ihre Ursache hin zu prüfen, sie bis in die Wurzel ihrer Entstehung zu verfolgen und ihr somit den Charakter des Zufälligen und Gegenstandlosen zu nehmen. Philosophie und Dichtung sind darauf aus, Menschen und Zustände in ihrer gesetzlichen Bestimmung aus Charakter, Geschlecht und Abstammung zu erfassen, um sie so in Zusammenhang mit dem Weltganzen zu bringen. Bereits lange vorher (in „Brand", „Peer Gynt", „Nora") spielt das Moment der Vererbung eine große Rolle bis es sich schließlich in der „Frau vom Meere" zur unabsichtlichen Karikatur auswächst. Gerade in den „Gespenstern" wird die physische Vererbung deshalb so stark betont, weil sie nur den materiellen Gegenwert der geistigen Erbschaft bildet, die nach der Anschauung des Dichters dem selbständigen Denken des modernen Menschen hemmend in den Weg tritt und somit eine wahrhafte Erneuerung des Geschlechtes im Kampfe gegen die blasse Welt verbrauchter Ideale verhindert: „Ich glaube fast, wir alle sind Gespenster.

Nicht nur, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, geht in uns um. Es sind alle erdenklichen alten toten Ansichten und allerhand toter Glaube u. s. w. Es lebt nicht in uns; aber sitzt trotzdem in uns, und wir können es nicht los werden. Es müssen im ganzen Lande Gespenster leben. Sie müssen so zahlreich sein, glaub' ich, wie Sand am Meer. Und dann sind wir alle so gottesjämmerlich lichtscheu, einer wie der andere."

Wieder ist dieser Kampf gegen den Historizismus, gegen den blinden Glauben an das Ueberlieferte, ein gemeinsamer Zug des Zeitgeistes, der diese Dichtung mit entstehen ließ. Es gibt Generationen, die den Gegensatz zwischen Väter und Söhnen, zwischen alter und neuer Zeit, besonders stark empfinden und diesen Gefühlen in Taten und Worten Ausdruck verleihen. Eine derartige revolutionäre Stimmung erfüllte die achtziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts. Gleichzeitig aber liegt dieser stürmische Ausbruch lange unterdrückter Gefühle im Charakter und im Temperament der Heldin, in der vergangenes Leiden und neue Seelenqual sich zu einer furchtbaren Anklage gegen den Gott, der Solches geschehen läßt, zusammenballt. Im Gegensatz zu der Weiblichkeit Noras ist Frau Alving ein stark männlicher Charakter, energisch, unerschütterlich, ein Mensch, der mit jedem tragischen Erlebnis innerlich wächst. Ihrem Liebestrieb entsagend, der sie zu Pastor Manders hinzog, heiratet sie der Familie zu Gefallen den reichen, schönen, weltgewandten Kammerherrn, wird in der Gemeinschaft dieses Wüstlings bald zur verzweifelten Flucht gedrängt, kehrt aber auf die Mahnung des Priesters zurück zur Ordnung und Sitte. Als sie Mutter wird, flammt ihre fast erloschene Willenskraft von neuem auf. Sie reißt die Herrschaft an sich, nachdem ihr der Mann durch die Verführung der Zofe, der Mutter Regines, einen Trumpf in die Hände gespielt hat. Ihre einzige Lebensaufgabe ist nunmehr das Glück ihres Kindes. Aber auch Oswald erliegt dem Fluch der Lüge, in die ihr Leben unrettbar verstrickt ist.

Vergebens sucht sie das Andenken des Vaters in seiner Seele zu retten. Kammerherr Alvings Asyl geht durch die boshafte Unvorsichtigkeit des trunksüchtigen Tischlers in Flammen auf, und mit ihm versinkt Name und Geschlecht jenes Ehrenmannes, an den Frau Alving ihr Leben verspielt hat.

Gegenüber der überragenden Gestalt Helene Alvings treten alle anderen Charaktere stark zurück. Nichts ist falscher als den begabten Oswald zu einem Genie zu stempeln. Er ist ein hübsches, geweckte Muttersöhnchen, das erst allmählich durch die Tragik seines Geschicks eine passive Größe gewinnt. Ein feiner Zug, daß in seiner Künstlernatur, der Sinnentrieb, der ihn zu der frischen, kernigen Regine drängt, länger anhält als sein geistiges Leben, das längst von den Vorboten des Wahnsinns überschattet ist. Ebenso ist der Ausbruch seiner Krankheit ausgezeichnet durch den Brand des Asyls motiviert. Die Glut der Flammen verwandelt sich in seinem kranken Hirn zu der Wahnvorstellung des großen leuchtenden Sonnenballs, und über diesem letzten Schönheitsbild versinkt er in die Nacht des Wahnsinns.

Frau Alving und Oswald sind die Idealisten des Dramas. Fordernd treten sie an das Leben heran, das ihre Ideale Zug um Zug in Stücke reißt. In Regine und Engstrand aber verkörpert sich die naive Gewissenlosigkeit, die ohne den Ballast sittlicher Gesetze und ethischer Ideale frisch auf das Leben losgeht, um mit schlauer Gier und verschmitzter Berechnung jede Gunst der Stunde auszubeuten. Der dreiste und gottesfürchtige Tischler und die gerissene Dirne, deren versteckte Gemeinheit erst ganz zuletzt zum Durchbruch kommt, sind zwei wundervoll gezeichnete Typen. Zwischen diesen beiden Weltkindern der kindlich-einfältige Mann Gottes in der Mitten, nach Ibsenart ein wenig stärker karikiert als es not tat.

Ganz grau in grau gemalt läßt dieses Drama keinen Lichtblick offen, nichts was befreiend und erhebend

über die Tragik des Geschehens hinausweist. Die Grundstimmung ist wundervoll getroffen. Man hat das Gefühl daß von der Atmosphäre des Dramas eine zwingende Gewalt ausgeht, die jeden Widerstand vergeblich macht. So sind die Worte Oswalds zu verstehen, wenn er meint, sein Künstlertum, das immer wieder um die Darstellung der Lebensfreude kreist, könnte hier ins Häßliche und Unsittliche ausarten. Späterhin, in „Rosmersholm", gewahren wir diese aktiven Kräfte des Milieus, das die Menschen in seinen Bann zwingt, in noch höherem Maße. Nicht nur die Menschen handeln und empfinden, auch die scheinbar toten Dinge strömen Leben aus.

Trotz seiner außerordentlichen Modernität laufen Fäden herüber und hinüber zur Antike. Hier wie da sind es Menschen, die ihr vorbestimmtes Schicksal erfüllen, indem sie sich seinen Schlingen und Fallen zu entringen suchen. Stärker noch kommt das plastische Moment zum Ausdruck. Erinnert nicht die Heldin an jene Mutter Gottes des Michelangelo, die mit erstarrten Sinnen und doch heroisch-unbezwungen den toten Sohn auf dem Schooße hält?

* * *

Inzwischen war in der Entwicklung des Dichters ein seelischer Prozeß, dessen Keime in dem „Bund der Jugend" und den „Stützen der Gesellschaft" liegen, zur Reife gekommen. Indem er Dramen wie „Nora" und die „Gespenster" schuf, die soziale Probleme in einer durchaus individuellen Beleuchtung als persönliches Erlebnis der handelnden Menschen darstellten, war er bereits durch den geistigen Rückschlag, den alles Geschaffene auf den Schaffenden ausübt, von gewissen Wahrheiten und Idealen losgekommen, die auf einem starken Gemeinschaftsgefühl beruhen. „Der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit — das sind die Stützen der Gesellschaft!" so hatte Lona Hessel gesprochen. Und der „Volksfeind" gibt nunmehr die Antwort auf diese

„Wahrheit". Er zeigt, daß die Masse nur das Maß von Wahrheit will, das ihm ökonomisch zuträglich ist; daß es jeden kreuzigt nnd verbannt, der die Wahrheit um ihrer selbst willen, ohne Rücksicht auf die lokalen Verhältnisse, liebt und verficht. Am Schlusse des „Volksfeinds„ lesen wir als neue „Wahrheit": Der ist der stärkste Mann der Welt, der allein steht. Und wieder nimmt „Rosmersholm" diesen Satz auf, um sein Gegenteil zu beweisen.

Im Begriff einen früheren Fehler der städtischen Verwaltung aufzudecken, stößt der Badearzt Dr. Stockmann auf den immer wachsenden Widerstand aller beteiligten Faktoren, denen der Bruder des Helden als Stadtoberhaupt den schweren materiellen Schaden, den die Aufdeckung der Wahrheit im Gefolge haben muß, klar vor Augen führt. Stockmann selbst gewinnt aus seinem Kampfe das Bewußtsein, daß es dem Idealismus des Spießertums, das Wahrheit, Freiheit und Recht auf seine Fahne geschrieben hat, doch nur darum zu tun ist, die große Masse mit einer billigen Phrasenwelt zu ködern. Er reift ferner zu der Erkenntnis, daß die Rücksicht auf die Masse jede freie Entwicklung des Individuums, welches im Gegensatz zur Menge allein Werte schafft, unterbindet. Die Mehrheit ist niemals im Besitz der Wahrheit, denn sie schaart sich nur um abgelebte und verdorrte Erkenntnisse, über die die kulturelle Entwicklung längst hinausgegangen ist. Eine grobe Lüge ist die „anerkannte Wahrheit", die der demokratische Liberalismus mit soviel Emphase im Brustton der Ueberzeugung zu Markte trägt, die Lehre nämlich, „daß die niederen Klassen, der Haufe, die Masse, daß die der Kern des Volkes, daß sie das Volk selbst seien, daß der gemeine Mann, daß die Unwissenden und Unfertigen in der Gesellschaft dasselbe Recht haben, zu verdammen und anzuerkennen, zu regieren und zu beschließen, wie die kleine Zahl der geistig vornehmen Persönlichkeiten." Und er kommt zu der Erkenntnis, die in der neuen Zeit von dem Individualismus eines Goethe, Hebbel, Emerson, Nietzsche ungleich schärfer und entschiedener

ausgesprochen wurde: „Die große Masse ist nur der Rohstoff, aus dem das Volk Menschen machen soll." Aus der großen Rede Stockmanns, die nebenbei außerordentlich bühnenwirksam ist, spricht der aristokratische Individualismus eines lebenskräftigen Mannes, der trotz aller bitteren Erfahrungen an dem schließlichen Triumphe seines Strebens nicht verzweifelt.

„Der Volksfeind" (1882) ist eine politische Komödie ziemlich groben Kalibers, nicht mehr noch weniger. Hübsche ironische Lichter sind aufgesetzt. So, wenn die Weisheit des allgemeinen Wahlrechts durch den Betrunkenen illustriert wird, der schließlich die einzige Anhängerschaft des „Volksfeindes" bildet. Oder wenn Stockmann sagt: „Man soll nie seine besten Hosen anziehen, wenn man hingeht und für Wahrheit und Freiheit ficht." Ebenso birgt sich in der Schilderung journalistischer Zustände, in jener überaus richtigen Charakteristik der „unabhängigen Presse", die so lange für Wahrheit und Recht eintritt wie der Abonnent es gestattet, sehr viel Erlebtes und Gutgesehenes. Das alles hilft nicht darüber hinweg, daß das Seelische und Problematische in diesem rationalistischen Drama zu kurz kommt. Es atmet den Geist Björnsons, der vielleicht das lebende Urbild des Volksfeindes ist *), läßt aber von Ibsen selbst wenig verspüren. Die Bedeutung des Ibsen'schen Dramas beruht in der zwingenden Darstellung seelischen Erlebens. Das fehlt hier ganz. Der Fall Stockmann ist überdies seiner ganzen Natur nach tragisch, und seine glückhafte Umbiegung höchst willkürlich. Es ist die Tragödie eines Menschen, der seine Ideale

*) Die häufige Zusammenstellung Björnson und Ibsen ist absolut ungerechtfertigt. Sie haben nicht mehr Gemeinsames als daß sie beide Dramatiker und berühmt sind. Björnson mit Ibsen vergleichen wollen, weil er gleichfalls gesellschaftskritische Dramen („Ein Fallissement", „Der Handschuh", „Das neue System") geschrieben hat, ist ein vollkommener Nonsens und ein Beweis von unglaublicher Kritiklosigkeit. Björnsons Bedeutung ist national, sie liegt in seiner hinreißenden, kraftgenialen Persönlichkeit, die Ibsens in seiner Kunst.

durch das Leben beschmutzt sieht, der durch den Abfall seiner Freunde und Genossen allmählich erkennt, daß es nur eine wahre Vornehmheit und Freiheit gibt, die, welche der Charakter in sich selbst hegt und trägt. Ibsen hat diese Tragödie ein paar Jahre hernach geschaffen, in „Rosmersholm".

Dazwischen aber liegt ein merkwürdiges, zerrissenes, halb widerwärtiges, halb anziehendes Drama von fast grotesker Häßlichkeit. Wenn vorher der Idealismus die führende Rolle einnimmt und die grobe Wirklichkeit nur durch eine Nebenhandlung vertreten wird, so geschieht nunmehr das Umgekehrte. Die Lüge des Lebens erfährt eine scharfe karikaturistische Verzerrung, und seine Reinheit flüchtet sich in die Seele eines Kindes, das in den Tod geht, als es von dem Schmutz des Daseins berührt wird.

„Die Wildente" (1884) ist das Produkt einer schweren seelischen Verstimmung, darin dem „Timon" Shakespeares verwandt. Allein geeignet, das Märchen von dem Dichter, der sich für seinen Stoff und seine Menschen liebend begeistert, auf immer zu zerstören. Es gibt auch eine Begeisterung, die ihre Wurzeln im Hasse hat und in der Zerstörungslust. Es gibt eine Aktivität, die aus Melancholie und Ueberdruß hervorgeht. Sie stellt sich ein, wenn das, was wir angebetet haben, von einer grausam-zwingenden Erkenntnis zerfetzt im Staube liegt, wenn Ideale gefallen sind und neue Lebenswerte aus trostloser Nüchternheit noch nicht geboren sind.

Mehr als irgend ein anderes Werk Ibsens ist die „Wildente" im Zusammenhang mit seinen übrigen Schöpfungen zu betrachten. Es geht nicht an, die Lebensanschauung des Dichters mit der des Arztes Relling zu identifizieren, der die berühmten, für das Verständnis Ibsens verhängnisvollen Worte äußert: „Gebrauchen Sie doch nicht das Fremdwort Ideale. Wir haben ja das gute nationale Wort Lügen." Noch immer kämpft Ibsen gegen den abstrakten Idealismus, gegen jedes Ideal, das nicht unmittelbar im Lebenstrieb

und in der natürlichen Bestimmung des Individuums wurzelt. Nur der hat das Recht Ideale zu haben, der die Kraft und den Willen hat, sie zu erfüllen, zu erleben. Die große Mehrzahl der Idealisten aber besteht nach seiner Meinung aus Quacksalbern, die eine Panacee zur Heilung aller Schäden erfunden haben und nun mit diesem Wundermittel die ganze Welt kurieren, statt ihre ideale Erfindung auf den eigenen Gebrauch zu beschränken. Wahrheit ist ein Gift für jeden, der nach der Lüge begehrt, weil er nur in einer Welt des Scheines und des Selbstbetruges leben kann. Für den Durchschnittsmenschen ist die Selbsterkenntnis aber deshalb so verhängnisvoll, weil sein Dasein ja, wie Schopenhauer glänzend ausführt („Von dem, was Einer ist" u. s. w.) zuerst und vor allem auf der Meinung seiner Umgebung beruht und sein ganzes Streben instinktiv darauf gerichtet ist, sich Verhältnisse, Beziehungen, Urteile zu schaffen, die geeignet sind, seinen Ruf und seine Bedeutung in den Augen der Welt zu erhöhen, hingegen der Individualist, der wirklich zur Erkenntnis seiner Lebensaufgabe reift, alles von sich abstößt, was seinem Wesen fremd ist. „Wer ist denn überhaupt fähig wahr zu sein?" das ist das alte und immer neu gewandelte Thema Ibsens, das hier eine scharf karikaturistische Darstellung erfährt, in der jede Gestalt, jedes Gefühl, jeder Gedanke in der Verzerrung eines Hohlspiegels erscheint. Dieses Drama hat kein anderes Ideal als das gemeine Gesetz der Lebenserhaltung. Keine anderen Helden als die Menschen wie sie sind.

Gregers Werle, ein durch Anlage und störrische Selbstbildung verschrobener Kopf, kehrt aus der Einsamkeit des Hochgebirges zurück zur lebendigen Welt um die „ideale Forderung" die der sonderbare Heilige im dunklen Drange gehegt und gepflegt hat, zu erfüllen. Worin diese ideale Forderung besteht, weiß der hoffnungsvolle Phantast und Schwärmer, der einem Irrlicht nachtanzt, selbst nicht. Er fühlt sich befreit, als er den Gedanken faßt, seinen Jugendfreund Hjalmar Ekdal aus der

Lüge und Unsittlichkeit seiner Verhältnisse zu erlösen. Ist der häßliche, in elender Kindheit aufgezogene Gregers, der niemals das Glück der Liebe erfahren hat, ein Stiefkind der Natur, ein Feind der Gesellschaft, deren leichte Lebensfähigkeit ihn erbittert, so hat Hjalmar das Leben von Jugend auf tüchtig genossen. Hübsch, liebenswürdig, bezaubernd, oberflächlich, hat er als geschickter Komödiant früh von seinem Vater das Talent geerbt, in der Gesellschaft und bei seinen Freunden als ein Genie zu gelten, und er hat seither das Bewußtsein dieser Genialität nicht verloren. Hjalmar ist wieder der Typus des charakterlosen Menschen, dessen Bedeutung einzig in seiner Vorstellung und in der Meinung der Welt wurzelt. Der Ruin und die Schande seines Vaters stürzen ihn zu Boden, aber mit Hilfe des väterlichen Freundes richtet er sich wieder auf. Er wird verheiratet, erhält eine sogenannte Beschäftigung, und ein befreundeter Arzt sorgt überdies für seine idealen Bedürfnisse, indem er ihm eine „Lebensaufgabe" suggeriert: seine Erfindung. Hjalmar ist eine durchaus spielerische, komödienhafte Natur ohne Lebensernst, ohne sittliche Energie. Er deklamiert, er berauscht sich an seinen eigenen Phrasen, er liebt die theatralische Gruppe, kurz alles, was auf den Zuschauer Eindruck macht und geschaffen ist ihn in den Augen der Mitmenschen zu erhöhen. Die Pose, mit der er jede Gefühlsentladung begleitet, ist ihm durchaus zur zweiten Natur geworden, wie er im Reiche der Gedanken und Empfindungen sich alles aneignet, was die Vorstellung von seinem „Charakter", von seinem „Geist", seinem „Streben" in der Umwelt erhöhen muß. Unleugbar wirkt Hjalmar in seiner hohlen Affektiertheit als Karikatur. Er wirkt unwahr, weil er mit übertriebener Wahrheit gezeichnet ist, und für seinen Darsteller ergibt sich die notwendige Aufgabe sein effekthaschendes Komödiantentum nach Möglichkeit zu mildern, seine Pose als Natur erscheinen zu lassen. Gleichwohl ist dieser Typus aus dem Leben gegriffen, wie kaum ein zweiter Charakter Ibsens. Wir alle

sind ihm mehr oder minder wesensverwandt. Wir alle tragen die Züge Hjalmar Ekdals in uns.

Hjalmar ist glücklich in dem Milieu, das der kluge Großhändler für ihn geschaffen hat, weil ein so gänzlich unpersönlicher Mensch aus Mangel an jeder wahren Empfindung niemals von den Konflikten und der eingeborenen Tragik des Lebens heimgesucht wird. Er hat sein gemütliches Heim, einen Beruf, den seine Frau ausfüllt, einen Vater, den er bemitleiden kann, ein Kind, das gleich der Mutter zu ihm aufschaut. Er hat seine „Erfindung", die seinen Idealismus befriedigt, und er hat die „Wildente" die ein Stück Romantik in die einfache Alltäglichkeit seines Hauses trägt.

Und in dieses Milieu platzt der Jugendfreund mit seiner „idealen Forderung". Er hat irgendwo gelesen, daß die wahre Ehe nur auf vollem Vertrauen gegründet ist, auf unbedingter gegenseitiger Offenheit; jedes lügenhafte Verhältnis, in dem er seine Mitmenschen antrifft, kränkt sein akutes Rechtschaffenheitsfieber, verletzt sein idealistisches Gewissen. Von großen Menschheitsideen trunken, hat er etwas vom messianischen Glauben in sich, und so will er seinen Freund aus unwürdigen Verhältnissen in das reinere und höhere Dasein seiner Träume führen. Es ist kein Wunder, daß sein guter Wille immer das Böse schafft und schließlich ein junges Menschenkind, das mit tieferer Empfindung als seine Umwelt begabt ist, in den Tod treibt. Gregers nämlich sieht Menschen und Zustände niemals wie sie sind, sondern immer wie er sie sich vorstellt, und so wählt dieser Seelenarzt immer die denkbar verkehrtesten Mittel. Natürlich entspringt seine Wirksamkeit im letzten Grunde einem dunklen egoistischen Trieb. Er muß an etwas glauben. Er will sein krankes Gewissen, das sich von der grausamen Unsittlichkeit des Lebens erdrückt fühlt, stärken und befreien durch das erhabene Bildnis eines großen Opferfestes, mit dem die wahre Ehe Hjalmar Ekdals anheben soll. Auch er will, daß das Wunderbare, das er immer nur erhofft und erträumt hat,

endlich einmal in Erfüllung gehe. Zugleich ist die Bekehrung Ekdals der große Trumpf, den der Haß des Idealisten gegen die nüchtern-praktische Denkweise seines Vaters, des Großhändlers Werle, ausspielt.

Worin besteht nun das Unrecht dieses Schwärmers? In seinem grenzenlosen Wahrheitsfanatismus, der verkennt, daß die Lebenslüge ein viel stärkeres stimulierendes Prinzip ist, als die Wahrheit, die nur die Wenigsten ertragen können. Es ist falsch, den Menschen ihre wahre Lage vor Augen zu führen, wenn sie aus dem schöneren Schein, der ihr eigentliches Sein umgibt, ihren Lebenstrieb befriedigen. Die schwerste Sünde und die eigentliche Gefahr des Individualismus besteht in seinem Drange die krummen Dinge gerade zu biegen, statt zu erkennen, daß sie ihrer Natur nach krumm sind. Jeder menschliche Zustand wie jeder Charakter trägt in sich den sittlichen Standpunkt, von dem aus er begriffen sein will. . .

Die Wildente ist der Schicksalsgenosse der Familie Hjalmar Ekdals. Sie hat einen Schuß erhalten, der ihr die Flügel lähmt, ohne sie ganz ihres Lebens zu berauben. Und so sind auch die Ekdals aus der Tiefe wieder emporgetaucht an die Oberfläche des Lebens, Ueberfahrene, die sich nie wieder ganz aufrichten können, die aber Ersatz finden in Welt versunkener oder kommender Größe. Nur ein Mensch kann den Weg zu dieser bequemen und erhaltenden Lüge nicht finden, weil in der plötzlichen Erkenntnis der wahren Weltzustände sein Lebenstrieb gebrochen wird: Hedwig Ekdal. Die hingebende seelenvolle Natur dieses frühentwickelten Kindes ist in seiner verhaltenen Innigkeit und seinem tiefen Eigenleben wundervoll gezeichnet. Hedwig ist ein Fremdling in dieser Umwelt, ein Stück Reinheit unter sittlich angefaulten Menschen. Während die beiden Ekdals, Vater und Sohn, nicht den Mut finden, einem verpfuschten Leben zu entsagen, kann dieses Kind den verhängnisvollen Bruch seines Daseins nicht überleben. Und so richtete es eben jene Pistole,

die bereits eine Rolle in der Familie Ekdal gespielt hat, mit einer plötzlichen Willensänderung nicht auf die Wildente, sondern gegen sich selbst. Der Selbstmord Hedwigs ist die befreiende Tat im Sinne der Ibsen'schen Lebensanschauung, die die freie Wahl des Todes dem gebietet, dem die sittlichen Bedingungen des Weiterlebens abgeschnitten sind. Und dieser Tod wirkt um so tragischer als er in der völligen Zerstörung des Gefühlslebens, nicht etwa in der reifen männlichen Erkenntnis wurzelt. Gregers Werle ist auch jetzt noch nicht von seiner Schwärmerei bekehrt. Mit zähem Trotz hält er an dem Glauben fest, daß diese Tat ein Opfer bedeutet, das sich für die sittliche Gesundung der Ehe Ekdals als segensreich erweisen wird, und der schonungslose Cynismus Rellings, der ganz richtig prophezeit, dieses „Opfer" werde nur ein neues fruchtbares Deklamationsthema für den Vater und Komödianten bilden, vermag ihm nicht die Augen zu öffnen. . .

* * *

Fast in jedem Drama Ibsens findet sich eine Szene, die eigentümlich aus dem Gesamtton der Dichtung herausfällt und gleichzeitig den Grundakkord für eine spätere Schöpfung anschlägt. Hier ist es das bedeutsame Gespräch zwischen Gregers Werle und Hedwig Ekdal, in dem wir die Untertöne eines zweiten Dialogs, der neben den materiellen Worten einherläuft, gewahr werden. Hier also offenbart sich schon die Kunstart, die in „Rosmersholm" und den späteren Dramen mehr und mehr zum Durchbruch kommt. Fortan umwebt seine Menschen ein geheimnisvolles, unerklärliches Etwas das ihre Seelen durchleuchtet; sie sind von einem träumerisch-unbewußten, fast hypnotischen Zustand beherrscht, der sie zur Aussprache und zum Geständnis zwingt. Es ist

nur ein grobes Wort, wenn wir diese eigentümliche Stimmung als Mystik bezeichnen. Zwei Menschen suchen Unfaßbares, das sie als die eigentliche Dominante ihres Wesens verspüren, in Worte zu kleiden, aber zugleich fühlen sie in drängender Ungewißheit den Selbstbetrug des Wortes, das unfähig ist ein treues Bild der unaufhörlich veränderten Stimmung zu geben.

In „Rosmersholm" (1886) tritt nun das Seelische ganz in den Vordergrund gegenüber einer richtigen äußeren Handlung. Man lese einmal die erste Szene und dann sofort den Schlußakkord, um zu erfahren, wie unwirklich und romantisch diese Welt des „realistischen Dichters" ist. Als ob Geister aus nebligen Lüften aufstiegen, sich zu Menschen verdichteten, um sich dann langsam, langsam wieder in Nichts aufzulösen. Die eigentliche Handlung ist von der ersten und letzten Szene wie von einem Rahmen umgeben, der diese Traumwelt isoliert. Wir hören, daß auf Rosmersholm die Toten lange an den Lebenden hängen, und am Ende kommt wirklich das weiße Roß über den einsamen Hochsitz. Man glaubt zu sehen wie eine Tote die Knochenhand hervorstreckt und zwei Menschen ins Grab zieht.

Der Dichter sah ursprünglich eine plastische Gruppe: Zwei Menschen, die auf einem Stege stehend, im Begriffe sind ihr Leben zu beschließen. Aus ihren Augen leuchtet die stille Ruhe eines beendeten schweren Kampfes, und in ihren Mienen ist eine triumphierende Sicherheit, ein Gefühl von Kraft und Freiheit. Und der Dichter fragt sich, was in diesen Menschen vorgegangen ist und erzählt ihre Geschichte.

Rosmersholm ist der einsame Hochsitz einer seit Jahrhunderten im Lande ansässigen Familie, deren Erleben dem Hause eine ganz bestimmte seelische Physiognomie aufgeprägt hat. Die Atmosphäre, die dieses Heim erfüllt, strahlt eine Welt von Gefühlen und Gedanken, eine Lebensanschauung aus, von der das einzelne Individuum sich nicht loslösen kann ohne den

Eigenheitstrieb mit seinem Leben zu büßen. Der Bewohner ist durchaus der Erbe der moralischen Welt, die in diesen Räumen heimisch ist. „Die Rosmers auf Rosmersholm, — Priester und Offiziere, Beamte in hohen, verantwortungsvollen Stellungen, korrekte Ehrenmänner, einer wie der andere, — ein Geschlecht, das nun schon bald ein paar hundert Jahre hier als das erste im Bezirk ansässig ist." Von seinen Ahnen übernimmt jedes Mitglied dieser Familie die Pflicht getreu ihren Traditionen zu leben, den Ehrenschild ihres Namens rein und unantastbar zu halten. „Rosmersholm ist seit undenklichen Zeiten so etwas wie ein Wohnsitz der Zucht und Ordnung gewesen, der ehrerbietigen Achtung vor dem, was die Besten unserer Gesellschaft vertreten und verfochten haben. Die ganze Gegend hat ihr Gepräge von Rosmersholm erhalten".

Rosmer, der letzte Abkömmling seines Stammes, hat versucht sich von diesen Banden der Tradition zu befreien. Er hat sein Priesteramt aufgegeben, da er die ersten Regungen einer freieren Lebensanschauung in sich verspürte. Der geistige Wandel in diesem kindhaften, weltunkundigen, stillen und ernsten Menschen ist bisher nicht an die Außenwelt gedrungen, von der er sich nach Aufgabe seines Amtes mehr und mehr abgeschlossen hat. Erst das gemeinsame Leben mit Rebekka hat ihm den seiner Natur eigentlich fremden Trieb nach Aktivität eingeimpft, den Drang, den eigenen geistigen Besitz der Welt mitzuteilen. Er will die Menschen zu Adelsnaturen machen, indem er die Geister befreit und den Willen läutert. Er will ihnen das Bewußtsein eigener Kraft einflößen, und so sollen sie auf verschiedenen Wegen dem gemeinsamen Ideal freier Menschlichkeit entgegen streben. Rosmer ist ganz von dem naiven Glauben an den ursprünglichen Adel der Menschheit erfüllt, und es ist gerade diese Unerfahrenheit und Keuschheit, die ihm etwas Priesterlich-Hohes verleiht. Aber diese selbe geistige und seelische Vornehmheit läßt ihn in seiner Lebensaufgabe scheitern. Sie verbietet

ihm das zielbewußte, schonungslose Handeln, das allein auf den Instinkt der Masse Wirkung ausübt. Wohl ist sein Blick ins Weite und Hohe gerichtet, aber sein Zartgefühl macht ihn ungeheuer empfindlich gegen die rücksichtslose Kampfesweise seiner Gegner, die auch das Heiligste beschmutzen, wenn es sich um den Sieg ihrer Sache handelt.

Aber es sind noch persönlichere Gründe, die Rosmer seine „Lebensaufgabe" als einen Irrtum erkennen lassen. Er hat sein Läuterungswerk begonnen an einem Menschen, mit dem er seit langem in geistiger Ehe lebt. An Rebekka West. Er hat ihre rohe Sinnlichkeit, ihr wildes Begehren, das den Tod seines Weibes verschuldete, geadelt und in jene reinere Sphäre erhoben, der er selbst entstammt. In Rosmer und Rebekka West begegnen sich zwei Rassen, zugleich der Mann und das Weib im Kampf der Geschlechter. Das Weib, in seiner ursprünglichen, rein sinnlichen Veranlagung, mit seinen kraftstrotzenden Instinkten, von der Gier nach Paarung gejagt. Der Mann, ein Produkt der Kultur, der Abstammung, der Selbstzucht, ein Wesen in dem das Sinnenelement sich untrennbar mit dem Geistesleben verbunden hat. In diesem Kampf siegt das höhere männliche Prinzip, aber es büßt den Sieg mit seinem notwendigen Untergang. Es gelingt ihm, das ewig Weibliche zu adeln, aber dieser seelische Prozeß zerbricht zugleich die Naturkraft des Weibes, das seine Art nicht verleugnen kann ohne damit sich selbst aufzugeben. Zugleich aber fühlt der Mann, daß sich die Schuld seines Weibes nach dem unverrückbaren Gesetz der Ehe, die nur einen Menschen kennt, auf ihn überträgt, daß er die freiwillige Sühne der Gattin teilen muß. Hier also taucht das Noraproblem von neuem auf. Hier verwirklicht sich die ideale Ehe, die nur gemeinschaftliches Leben und einmütigen Tod kennt. Hier geschieht das Wunderbare. Es ist für des Dichters Lebensanschauung bezeichnend, daß sich die ideale Vermählung zweier Menschen, die von der Wahrheit

eines sittlichen Gesetzes durchdrungen sind, nur im Tode, nicht im Leben vollzieht. Die Erdenschwere des Daseins gestattet dem Menschen nicht, der Freiheit seiner Gesetze und seiner Bestimmung nachzuleben.

„Die Lebensanschauung der Rosmer adelt, aber sie tötet das Glück", ruft Rebekka aus in dem dumpfen Gefühl, daß sie den Gewinn seelischen Adels, der ihr aus der Ehe mit Rosmer erwächst, nach dem Gesetze der Ausgleichung, mit dem Verlust ihrer Lebenskraft bezahlen muß. Und diese Erkenntnis macht Rosmer irre an dem Glauben an seine Mission. Wie kann er hoffen, die ganze Menschheit zu adeln, wenn sein Erziehungswerk die Seele des eigenen Weibes vernichtet!

„Rosmersholm" ist zugleich ein politisches Drama, dessen Szenen sich im wesentlichen um Rosmer und Kroll gruppieren. Der Rektor ist Rosmers Jugendfreund. Er macht uns mit seinem starren Dogmatismus, mit seinem entschiedenen Glauben an die Ideale einer versinkenden Zeit, die den Individualismus der neuen Generation als unsittlich bekämpft, mit der früheren Lebensanschauung des Helden vertraut und läßt uns die ganze Summe der Wandlung und Entwicklung, die Rosmer durch die Liebe eines wahlverwandten Weibes erfahren hat, unmittelbar begreifen. Kroll ist keine unsympathische Figur. Je mehr sich Ibsen in den Menschen seines Geistes von dem realen Boden entfernt, um so stärker ist er darauf bedacht, abseits dieser Ideale, das tatsächliche Leben in seinen Kämpfen und Strebungen abzuschildern. In Mortensgard und Ulrik Brendel hat er die Gegensätzlichkeit der männlichen Hauptfiguren dann noch einmal auf einem andern Niveau gezeichnet. Mortensgard ist der nüchterne Mann der Tat und des Erfolges, Brendel der Idealist, der seinen inneren Reichtum mit vollen Händen an das Leben verschleudert, bis er eines Tages erkennt, daß er zum Bettler geworden ist, weil er in der Gewißheit des Sieges die Stunde tätigen Handelns versäumt hat. In Eljert Lövborg

finden wir später diesen Typus des Genies ohne Charakter wieder. Auch er ein Mensch, dessen hohes Streben an der Unfähigkeit der Erkenntnis und Beschränkung seiner Kraft zu Grunde geht.

„Die Wildente" entstand aus dem Bedürfnis des Dichters seine bisherige Lebensanschauung zu persiflieren, steckt doch in jedem Künstler neben dem erzeugenden Dämon auch der feindliche Trieb der Vernichtung. Hinzu kam die grimmige Verbitterung, daß sein Lebenswerk durch ein Publikum, das seine Ideen zu „leben" begann, eine ungeheure Verhunzung erfahren hatte. „Rosmersholm" bedeutet die endgültige Abkehr vom Individualismus als sozialem und religiösem Prinzip. Ibsen offenbart sich der durchgehende Dualismus der Menschheit, ihre Zweiteilung in heroische Individuen, die das Gesetz des Wollens und ihrer Bestimmung ahnen, und in Gattungsmenschen, die sich zur rechten Zeit auf die erreichbaren Güter und Genüsse des Lebens beschränken. Zwischen beiden Parteien ist keine Verständigung möglich, weil die eine nicht die Möglichkeiten menschlichen Strebens, die andere die natürliche Gemeinheit des Lebens nicht begreifen kann.

* * *

„Die Frau vom Meere" (1888) ist ein höchst unerfreuliches und unbefriedigendes Werk von unfruchtbarer Mystik und äußerlicher Gedankentiefe. Es knüpft an „Nora" und die „Gespenster" an, denn es behandelt das Problem der wahren Ehe die in der völligen Gemeinschaft und dem rückhaltlosen seelischen Vertrauen beider Gatten besteht. Zwischen den Gatten steht hier die mehr gewollte als gefühlte Abneigung der Kinder Wangels gegen die junge Stiefmutter, steht ihre geheimnisvolle Vergangenheit. Frau Ellida ist mit dem Meere verwandt, ein gleichsam übernatürliches Wesen, das die Verpflanzung ins Binnenland und in bürgerliche Verhältnisse nicht erträgt, ohne Schaden an seiner Seele zu nehmen. Als Mensch zu Menschen hat sie eine Ehe

mit einem wahlverwandten „Meermann", geschlossen und weiß nun des Widerstandes ihrer Natur gegenüber der Alltäglichkeit ihrer „zweiten" Ehe nicht Herr zu werden. Der Fremdling, der seine dämonische Wirkung durch die lange Abwesenheit nicht eingebüßt hat, stellt sich wieder ein und fordert sie zurück. Und Wangel gewinnt sie nur dadurch, daß er ihr die volle Freiheit der Wahl, die eigene Verantwortlichkeit des Handelns läßt. So reifen die beiden Gatten zur wahren Ehe, und das fremde Weib wird endlich heimisch in ihrer Mitte.

Dieses Werk ist ziemlich abstrus, und in seiner rein gedanklichen Konstruiertheit nur mit Hilfe einer speziellen Ibsen-Terminologie und eines genauen Kommentars einigermaßen zu verstehen. Die lustige Satire Hartlebens in „Ipse, der Frosch", ist nicht ungerechtfertigt. Vielleicht wollte Ibsen darstellen, wie die krankhafte Ausgeburt der Phantasie vor der lebendigen Wirklichkeit erblaßt. Das ist ihm aber so wenig gelungen, wie sein höheres Problem, das Elementarische in der Natur des Menschen darzustellen, das sich gegen Kultur und Konvention sträubt und aller Vernunft zum Trotze immer wieder durchbricht. Es ist dies ein durchaus kosmisches Problem, das eine geniale und intuitive Naivetät erfordert, die unser Dichter nicht besitzt. Man durfte die Existenz von Panen, Dryaden und Meerfrauen so lange als romantische Phantasien und allegorischen Hokuspokus bezeichnen bis Böcklin mit seinem ungeheuren Naturgefühl ihre symbolische Existenz gegenständlich bewies. Es ist hier nicht der Ort den Gegensatz des Genius Ibsen und Böcklin, als welcher der ungleich positivere und produktivere Geist ist, darzutun. Nur soviel sei gesagt, daß eine Frau vom Meere eine dichterische Individualität vom Schlage Böcklins erheischte, um nicht wie hier mehr oder weniger zur Karikatur zu werden!

Erst in „Hedda Gabler" (1890) finden wir den Dichter auf seiner alten Höhe. Von seiner tieferen Bedeutung einmal abgesehen, ist es ein Werk von außer-

ordentlicher Lebendigkeit und Plastik. Ohne einen toten Punkt hält es uns von Anfang bis zu Ende in steter Spannung, und dabei spielt sich die tiefe seelische Erregung der Handelnden in einem leichten und flüssigen Konversationsstile ab, der nichts von dem bewußten Tiefsinn anderer Werke in sich trägt. Läßt man den Gang der Handlung gegen Ende noch einmal an sich vorbeiziehen, so staunt man, daß eigentlich seit dem Anbeginn sich nichts Wesentliches ereignet hat. Die Helden des Dramas haben hier nicht das entscheidende Gesetz der Umwandlung erlebt, das den Menschen zu einer völlig veränderten Auffassung seiner Existenz und somit zur Erkenntnis seiner Bestimmung antreibt, — es ist vielmehr alles wie vorher, nur daß zwei innerlich verwandte Menschen Hedda Gabler und Eljert Lövborg vom Mahle des Lebens aufgestanden sind. Gerade die scheinbare Absichtslosigkeit des Dramas gestattet seinen Menschen sich völlig auszuleben. In diesem Werke tritt das flutende und fließende Leben selbst mit seinen natürlichen Höhen und Tiefen an Stelle jener quälerisch-grübelnden Menschen, die ihre Gefühle unablässig psychologisch zergliedern um auf den Tiefen der Seele ihr wahres Wesen zu erkennen. Es ist etwas Jugendlich-Feuriges in dieser „Hedda Gabler", das in der unablässigen Reizung und Lösung der Gefühle hinreißend wirkt, und zugleich verspüren wir unter dieser glänzenden, buntfarbig schillernden Oberfläche, die ein wunderbares Gesamtbild des Lebens gibt, eine nervöse elektrische Spannung, die durch das ganze Drama zittert, um sich endlich in dem Pistolenschuß der Heldin auszulösen. Anders gesagt: die Einheitlichkeit der Handlung, den geschlossenen Kreis der Charaktere begleitet eine Totalität der Stimmung, die in tausend Nuancen unablässig auf und abschwellt.

Wenn wir der Hedda Gabler zum ersten Male begegnen, so erscheint sie uns als ein fascinierendes, dämonisches Weib von unbezähmbarer Willenslust, geistestief, sinnlich berückend. In der Rolle etwa, die die vielumschwärmte Tochter des Generals Gabler in der

nicht immer urteilsfähigen Gesellschaft gespielt hat. Andere wieder, die mit ihren merkwürdigen Sentenzen — „Weinlaub im Haar", „in Schönheit sterben" u. s. w. — nichts Rechtes anzufangen wußten, erklärten sie für halbverrückt. Ibsen, der seinen Erklärern gegenüber oft genug den Schalk im Nacken trug, gab einem Schauspieler gegenüber, der ihn ratlos fragte, was „die Canaille" denn eigentlich wolle, die später ernsthaft zitierte Auslegung: „Das ist gar keine Canaille. Die Frau ist im sechsten Monat schwanger, und ich habe nur schildern wollen, zu welchen Extravaganzen dieser Zustand eine lebhafte, leicht erregte Frau fortreißen kann."

Ganz so einfach liegen die Dinge nicht. Hedda Gabler ist ein dekadentes hysterisches Weib mit hochfahrender Intelligenz, starker Einbildung, geringer sittlicher Kraft. Ein Typus wie ihn die Ueberkultur und ein durch ständige Inzucht entnervtes Geschlecht hervorbringt. Nichts ist echt an ihr, empfunden, naturwahr, — alles Lüge, Künstelei, Ueberspanntheit. Diese Aesthetin hat sich mit ihrer überwuchernden Phantasie gewisse Ideale angelesen, die naturgemäß keinen Lebenswert besitzen. Sie betrachtet alle Lebenserscheinungen, und auch das eigene Geschick vom ästhetischen Standpunkte aus. Wie alle Menschen, denen es an wahrem Charakter mangelt, hat sie ein stark entwickeltes „Persönlichkeitsgefühl" und lebt in ständiger Furcht diese eingebildete Persönlichkeit einzubüßen, wenn sie ihren Instinkten und Trieben gehorcht. Sie ist im tiefsten Sinne unfruchtbar, weil sie nicht die höchste Produktivität des Weibes, seine restlose Liebe und Hingabe besitzt. Schon das Wort „lieben und sich hingeben" hat für ihre krankhaften Nerven einen fatalen Beigeschmack. Sie ist untauglich zur Liebe, zur Ehe, zur Mutterschaft, kurzum zu allem was die Betätigung der Sinne und das Gefühl der Verantwortlichkeit erfordert.

Weil sie ganz von den Satzungen der Gesellschaft abhängig ist, ist das „Schickliche" durchaus für ihre Lebenshaltung bestimmend. Was werden die Leute sagen?

Und es ist neben dem verlorenen Gefühl der Freiheit, von der sie ja nie Gebrauch gemacht hat, zuerst die Angst vor dem Skandal, der ihr die Kraft gibt zu der einzigen Tat ihres Lebens: zum Selbstmorde.

Ein so beschaffener Mensch, der vor allem Scheu trägt, was den Charakter verpflichtet, findet in seiner Phantasie einen willkommenen Ausweg. Und Hedda Gabler ist ein Phantasiemensch aus Charakterschwäche. Sie wagt es nicht, ihre Ideale zu leben. In Eljert Lövborg tritt ihr ein stürmender Feuergeist entgegen, der in der Gier nach Genuß seine Kräfte verzehrt, aber seinen Lebensmut dabei bewahrt. Dieser wahrhaft geniale Mensch imponiert ihrer romantischen Veranlagung, ja die naive Kameradschaft dieses Mannes löst in ihr Gefühle aus, die der Liebe verwandt sind. Als aber das Phantasiebild Wirklichkeit werden soll, als es gilt den Roman mit einem Geliebten ohne Stand und Herkunft wirklich zu erleben, da schreckt Hedda Gabler zurück und droht den Begehrlichen zu erschießen. Bald hernach verkauft sie sich an den „Fachmenschen" Jörgen Tesman, denn sie erwartet sehr mit Recht, daß seine zähe Philistrosität und peinliche Korrektheit, die sich nicht vom Wege abbringen läßt, weiter führen muß als das geniale Losstürmen seines Rivalen Eljert Lövborg. Frauen wie Hedda Gabler heiraten nicht den Mann, sondern seine Position. Frauen wie Hedda Gabler erleben nicht die seelische und geistige Umwandlung durch die Ehe. Sie bleibt Hedda Gabler. Andererseits ist dieser Dummkopf von Gatte, der einen nicht eben seltenen Gelehrtentypus vertritt, mit seiner satten Zudringlichkeit und seinem kleinlichen, tantenhaften Gehabe wirklich nicht geschaffen einer Hedda Gabler die sittlichen Quellen des Lebens durch die Liebe zu erschließen. Als sie bemerkt, wie wenig glänzend seine Stellung, wie widerlich das Zusammenleben mit ihm ist, gelangt sie zur völligen Verachtung dieses Menschen. Und das Bild des Kameraden Eljert Lövborg taucht in ihr auf, den ein Tesman nicht vergessen machen

kann. Sie erfährt von seiner seelischen Neugeburt, von seiner wieder erwachten Schaffenskraft. Es bemächtigt sich ihrer eine wütende Eifersucht gegen ihre Rivalin Thea Elvstedt, die kraft ihrer Liebefähigkeit mutig genug ist, den ungeliebten Mann zu verlassen um dem Mann ihrer Wahl zu folgen; zugleich regt sich in ihr die Sehnsucht ihrer romantisch-überspannten Natur noch einmal die Herrin zu werden über sein Schicksal. Sie will ihn wieder als Helden sehen, als einen Meister des Lebens, der über seinen schlimmsten Versucher triumphierend heimkehrt als Gott Dionysos. Mit Weinlaub im Haar. Heiß und voll Freude. Natürlich enttäuscht das Leben diesen Idealismus. Lövborg endet nach Verlust seines unersetzlichen Manuskripts im Salon einer rothaarigen Diva. Heddas unfruchtbarer Haß wendet sich nun gegen das Kind, das der geistigen Ehe Lövborgs und Thea Elvstedts entsprossen ist. Die Beiden sollen das Glück nicht erleben, das ihr versagt blieb.

Lövborg aber kann nach seinem neuen Sturze den zerrissenen Lebensfaden nich weiterspinnen, denn Theas Liebe und Freundschaft ha ihm mit dem Gefühl der Verantwortlichkeit erfüllt, sein Gewissen geläutert, seinen Entschluß gereift, diese letzte Untreue gegen sich selbst mit dem Tode zu büßen. Hedda hat wieder, durchaus ihrem Charakter entsprechend, den Wunsch, es solle „in Schönheit geschehen", doch danach fragt der Tod so wenig wie das Leben.

Man begreift jetzt: diese Heldin ist nichts weniger als eine Idealfigur. Sie ist ein nicht eben seltener Typus des modernen Weibes, das sein Gefühlsleben verkümmern läßt aus geistigem und seelischem Hochmut. Ihr Tod läßt kein Bedauern aufkommen, denn ihr ganz im groben Egoismus wurzelndes Leben war nutzlos. Gleichwohl hat es der Dichter verstanden, dieser problematischen Natur Kraft und Bedeutung zu verleihen. Ihre Phantasiegröße ist interessanter als ein wahrhaft bedeutendes Weib.

In dem Assessor Brack hat Ibsen ein männliches Pendant zu Hedda Gabler geschaffen. Dieser kluge Weltmann und Ehemörder will auch nur Zuschauer des Lebens sein, nur das mitnehmen, was ihm Genuß bereitet ohne die Not der Pflichterfüllung. Auch er blickt erhaben auf das gemeine menschliche Treiben, dem er sorgfältig nachspäht, herab. Am Ende aber erweist sich sein unfehlbares Calcul als falsch. Er hat nicht damit gerechnet, daß Hedda Gabler eine Tat vollbringen kann. In Schönheit sterben und Erlösung suchen, da das Leben ihre Ideale in den Schmutz gezogen hat. . .

Mit den „Baumeister Solneß" (1892) beginnt eine neue, letzte Schaffensepoche des Dichters, die gemeinsame Grundlinien aufweist. Der Held ist fortan der geniale Mann, der seinen Idealen treu geblieben ist und dennoch am Ende seines Weges ein tiefes Gefühl der Leere und Unbefriedigung verspürt. Er hat die Welt der Sinne und des unmittelbaren Lebens preisgegeben um seine persönliche Aufgabe erfüllen zu können. Aber das Geschaffene wirkt feindlich auf den Schaffenden, weil es in seiner toten Starrheit den allmählich versiegenden Lebensquell nicht verjüngen kann, weil es sein Opfer und seine Hingebung nicht im gleichen Maße, wie das Leben selbst durch tätigen Genuß, durch die Liebe und endlich durch das Gefühl in seinen Kindern fortzuleben vergilt, ihn mehr und mehr mit der Umwelt und mit sich selbst zerfallen läßt. In ihrer höchsten Einsamkeit eignet allen diesen Helden ein Hang zum Uebersinnlichen und Metaphysischen, der Trieb im All aufzugehen und sich von dem vergeblichen Wollen und Wünschen zu befreien. Dementsprechend gewinnt das Reich des Unbewußten und Unerklärlichen, das den denkenden und fühlenden Menschen in geheimnisvoller Stille umwittert, ein entschiedenes Uebergewicht über die realen, erkennbaren Mächte des Daseins. Das Leben wird aus einer ungeheuren Perspektive, gleichsam vom Weltgeist aus betrachtet. Wir vernehmen nichts Tatsächliches mehr,

wir hören unabläſſige Fragen ohne Antwort, Zwiegeſpräche, die dem Grunde einer nach langem Schlummer plötzlich erweckten Seele zu entſtammen ſcheinen. . .

Man hat den „Baumeiſter Solneß" mit einer Selbſtverſtändlichkeit, die nichts erklärt, als eine Beichte Ibſens hingeſtellt. Man kann das Gleiche von allen ſpäteren Dramen Ibſens behaupten, in denen das reflexive Element überwiegt. Grade ein pſychologiſch ſo kompliziertes Werk wie den „Baumeiſter Solneß" muß man möglichſt naiv auffaſſen.

Halvard Solneß, ein genialer Autodidakt, hat ſein großes Wollen vollkommen in künſtleriſches Schaffen umgeſetzt. Er gilt als der erſte und einzige Baumeiſter im Lande. Ein Zufall, den aber nur der geniale Menſch tatkräftig zu packen weiß, hat ihm den Weg zu ſeinem Ruhme geebnet. Durch den Brand des Elternhauſes ſeiner Frau iſt er emporgekommen. An den mittelbaren Folgen der Feuersbrunſt ſind ſeine beiden Kinder geſtorben. In Solneß, der von Natur aus grübleriſch und von frauenhafter Reizbarkeit iſt, hat ſich der Gedanke feſtgeſetzt, daß er den Brand, der das Fundament ſeines „Glücks" wurde, gewollt und begehrt habe und der boshaften Erfüllung ſeines Wunſches ſeitens dunkler Schickſalsmächte das nagende Gefühl von Schuld und Reue in ſeiner Bruſt verdanke. Solneß fehlt das robuſte Gewiſſen des genialen Tatmenſchen, der in der Erkenntnis, daß alles Schaffen eines großen Menſchen geringere Werte vernichten muß, — ganz wie er alte Häuſer niederreißt um Platz für ſeine Ideen zu ſchaffen — gelaſſen ſeinen Weg geht, auch wenn es über Leichen geht. Er weiß, daß in dem Kampfe des Daſeins alles Schwächere dem Starken zum Raub fällt und ſo gleichſam in einer höheren Einheit aufgeht, aber er kämpft vergebens an gegen das Schuldbewußtſein, das, aus einem intenſiven Verantwortlichkeitsgefühl geboren, in ihm einen geradezu krankhaften, ſtark pathologiſchen Zuſtand heraufbeſchwört. Er beſitzt das Wollen und Können des Genies, nicht

aber seinen unerschütterlichen Trotz, der über solche seelischen Hemmungen triumphiert. Ihn erfüllt nämlich der Gedanke, daß er durch den starren Egoismus seines persönlichen Strebens das gleichberechtigte Dasein seines Weibes vernichtet hat, ihre Mutterschaft: „Aline, die hatte ihren Beruf auch im Leben. Genau so wie ich meinen hatte. Aber ihr Lebensberuf, der mußte verschandelt, zerstört und in Grund und Boden vernichtet werden, damit ich in dem meinen durchdringen könnte, zu etwas wie einem großen Sieg. Denn das müssen Sie wissen: Aline, die hatte auch Fähigkeiten zum Bauen auf ihre Art. Kleine Kinderseelen aufzubauen, so daß sie sich aufrichten können in Gleichgewicht und in edlen, schönen Formen, so daß sie sich erheben zu geraden, aufrechten Menschenseelen. Dazu hatte Aline Anlagen. Und das alles, das liegt jetzt da, brach und unbrauchbar für immer. Und ohne den geringsten Zweck. Genau wie die Schutthaufen nach einem Brande." — —

Die Wahrheit der Vorgänge in einem Drama ist nicht in der notwendig subjektiven Vorstellung eines Menschen zu suchen, sie liegt vielmehr im Gesamtbilde des Lebensprozesses, an dem alle handelnden Personen teilhaben. So spiegeln Solneß' Worte wohl sein subjektives Empfinden, sein persönliches Leiden wieder, nicht aber das tatsächliche Geschehnis. Er begeht den Irrtum die eigene Genialität auf sein Weib zu übertragen, die in ihrer kleinlichen Sorgsamkeit keineswegs geschaffen ist als Lebensgefährtin dieses Ausnahmemenschen zu bestehen. Gottergeben und wunschlos, eine einfältige und beschränkte Pflichtseele hat Aline den Verlust ihrer Kinder längst verschmerzt, und auch der eigensinnige Trieb nach dem Unmöglichen, der Solneß Kinderstuben einrichten läßt, ruft in ihr, die sich ja nur nach den verlorenen Puppen ihrer Kindheit sehnt, keine wehmütigen Erinnerungen wach. Unfähig das seelische Leben ihres Gatten zu teilen, dessen echt künstlerische Sinnlichkeit und Lebensgier an der Seite dieser Tot-

Lebendigen, keine Erfüllung findet, wird sie zur Aufpasserin und verfolgt ihn mit den kleinen Spitzen einer müden Eifersucht, bannt sein geniales Streben in den dumpfen Alltag, wird schuldig an seiner grüblerischen Verschlossenheit. So muß das Schaffen, das nie von der Liebe befruchtet wird, in dem Baumeister die Qualen der Unzufriedenheit und Selbstzerstörung hervorrufen. Um so mehr als sein Lebenswerk nicht das dem Künstler absolut notwendige Echo findet. Zur Höhe seines Könnens war er gereift, da er bei der Einweihung der Kirche zu Lysanger so hoch stieg wie er bauen kann. Droben hat er Zwiesprache mit Gott gehalten, sich in titanischem Trotz auflehnend gegen die heimliche Bestimmung allen Lebensgenuß, Glück und Liebe, dem Dienste des Herrn zu opfern. Und er spricht: „Nun hör' mich an, Du Mächtiger! Fortan will ich freier Baumeister sein, auch ich. Auf *meinem* Felde. Wie Du auf Deinem. Nie mehr will ich Kirchen bauen für Dich. Nur *Heimstätten* für Menschen."

Solneß stellt sich also eine ganz ähnliche Aufgabe, wie Rosmer, der die Menschen adeln und läutern will, und er erfährt dieselbe Enttäuschung des Idealisten, der zu Unrecht bei der Masse Charakteranlagen voraussetzt, die nur er allein besitzt. „*Die Menschen brauchen diese ihre Heimstätten nicht.*" Und wenn er sich selbst ein neues Heim errichtet hat, wieder in dem eigensinnigen Trieb das zu gewinnen, was ihm für immer versagt bleiben muß, so ist das nur ein letzter Selbstbetrug. Immer wieder streckt das Leben die schmutzigen Hände nach seinen Idealen aus und zieht sie in den Staub, immer wieder zeigt sich das verwirklichte Streben als ein Spott auf die ursprüngliche Reinheit des Wollens. Und so wird der Baumeister fortan „*Luftschlösser*" bauen, Phantasiegebilde also, denen die Erdenwirklichkeit nichts anhaben kann, die man andererseits auch nicht bezahlen muß mit dem furchtbaren Einsatz seines Lebens. Wir werden später sehen, wie der *geniale Individualismus* der letzten Helden

Ibsens, eines Solneß, Borkman, Rubek durchaus im Metaphysischen gipfelt, in der Sehnsucht nach der Welt des Unendlichen und Unmöglichen, als welche dem Ideal allein gestattet sich in voller Reinheit auszuleben.

Im Gefühl seine Ausnahmestellung mit ungeheuren Opfern erkauft zu haben, hat Solneß den begreiflichen Trieb sich um jeden Preis zu behaupten. Seine Reizbarkeit läßt ihn Feinde sehen, die tatsächlich nicht vorhanden sind, macht ihn furchtsam gegen das Andrängen einer jungen Generation mit neuen Idealen, einer neuen Lebensanschauung, einer neuen Kunst. In dem schaffenskräftigen Genius, dessen Kunst gemeinhin sein Zeitalter überlebt, weil sie durchaus in der Ahnung künftigen Denkens und Fühlens wurzelt, kommen solche Zweifel nicht auf, wohl aber in einer mehr problematischen Natur, die ihr Selbstvertrauen eingebüßt und den trotzigen Lebensmut, der das Verlorene immer wieder durch Erworbenes ersetzt, in einem gewissen Siechtum des Geistes und der Seele verloren hat.

Solneß hat Angst vor der Jugend, und es ist doch wieder die Jugend, die ihm Befreiung und Erlösung bringt, die ihm den Glauben an sich selbst zurück gibt und ihm von neuem die ursprüngliche Kraft und Reinheit seiner Ideale verleiht. Hilde Wangel, das ist die Jugend des Baumeisters. Sie hat ihn zehn Jahre hindurch groß, frei und herrlich gesehen, wie er dem Kinde auf dem Kirchturm zu Lysanger erschienen ist. Das war ihr großes Erlebnis, das war das Wunderbare. Seither hat sie unablässig von ihrem Königreich geträumt, von dem Gedanken, diesem Mann mit Leib und Seele anzugehören. Und da die Stunde gekommen ist, verläßt sie ihr Heim, instinktiv, fraglos, selbstverständlich, um ihn aufzusuchen. Die schalkhafte Ungebundenheit und Frische ihrer Natur, die wir bereits aus der „Frau vom Meere" kennen, darf uns nicht das Tiefe, Eigenblütige, Geniale dieses Weibes verkennen lassen. Wie ein Lichtstrom kommt die Begegnung

über Solneß, dessen Seele sie intuitiv zu ergründen weiß. Sie erkennt ihre Aufgab , den gramvollen, verbitterten, gewissenssiechen Helden sich selbst wieder zu geben. Sie verzichtet opferungsfreudig auf seinen persönlichen Besitz, nachdem sie Liebes von seiner Frau erfahren hat. Ihr eigenstes Ideal, den Kern und die Möglichkeit ihres Lebens aber ann sie nicht aufgeben: „Ihn groß zu sehen, ihn zu sehen mit einem Kranz in der Hand, hoch, hoch oben auf dem Turm einer Kirche". Es gelingt ihr diesen notwendigen Willenstrieb auf den geliebten, gottverehrten Mann zu übertragen. Baumeister Solneß besteigt zum zweiten Male, ganz wie in der Fülle nnd Kraft seines Schaffens, den Turm seines Hauses. Er getraut sich so hoch zu steigen, wie er selbst gebaut hat. Und wieder hört sie wie damals Gesang und Harfen in den Lüften. Und als er abstürzt, ruft sie im wilden Taumel des erfüllten Glücks: „Mein, — mein Baumeister!"

„Baumeister Solneß" ist vielleicht die tiefste gedankenvollste Dichtung Ibsens. Nur mangelt es ihr an unmittelbarer Sinnlichkeit der Darstellung, an einer großen und entschiedenen Linienführung. Das reflexive Element tritt stark in den Vordergrund, das Erleben des Helden ist mehr monologi ch in einer Kette von Bekenntnissen als wirklich dramatisch durch das Mittel der äußeren und inneren Handlung ausgesprochen. Dem Drama eignet ein Uebergewicht des rein Gedanklichen, das sich oft genug in das Reich absoluter Spekulation versteigt. Es ist nicht völlig Leben und Anschauung geworden.

Die Menschen Ibsens sind dem „Gesetz der Umwandlung" unterworfen. Es vollzieht sich, indem sie in neue sittliche Verhältnisse geraten oder bestehende in ihrer Wesenheit erkennen. Ein fremder Charakter wirkt jetzt auf sie ein und löst dadurch im Individuum seelische Komplexe aus, die vorher unter der Bewußtseinsschwelle lagen. Denn da die Wandlung des Charakters immer nur eine scheinbare ist, so findet tatsächlich eine

Entwicklung, ein inneres Wachstum, eine Freilegung des Menschlichen statt.

In den früheren philosophischen Dramen geht das Individuum, ein Brand etwa, durch eine Kette menschlicher Zustände hindurch, und das Tragische entwickelt sich aus dem ganz persönlichen Unvermögen, Wollen und Können, Streben und Genuß in Einklang zu bringen. Nunmehr aber, in der eben betrachteten Dramatik, knüpft das tragische Element durchaus an die konkreten Verhältnisse des Helden an. Rosmer erfährt seine Wandlung durch die geistige Ehe mit Rebekka West, in Hedda Gabler erwirkt die Ehe in ihrer trostlosen Nüchternheit die Erkenntnis ihrer seelischen Unfruchtbarkeit. Solneß spürt in dem gleichen Verhältnis die furchtbare Qual des Zusammenseins mit einem allmählich fremd gewordenen Menschen. Zurückgehend bis zur „Nora" sehen wir immer wieder Ehen, in denen beide Gatten die Unversöhnlichkeit ihrer Lebensinteressen erkennen, nachdem der Liebesrausch, der in ihnen die dauernde Harmonie des Empfindens vortäuschte, in nichts verflogen ist.

Stärker noch als bisher wird des Menschen Abhängigkeit von Verhältnissen, die er freiwillig geschaffen und in seinem Verantwortungsgefühl somit als bindend und unentrinnbar empfindet, sichtbar in „Klein Eyolf" (1894). Es ist die gerade Fortsetzung des „Baumeister Solneß". Hier fühlt der Held, daß er durch die grenzenlose Einseitigkeit seines Strebens sich um das Glück der Ehe und Vaterschaft betrogen hat. Alfred Allmers gibt umgekehrt sein persönliches Streben auf, da er als seine neue Lebensaufgabe erkennt, alle Möglichkeiten in der Seele seines Kindes zu wecken. Rita, sein Weib, erklärt ausdrücklich, sie könnte Mutter werden, aber sie könne nicht Mutter sein. Allmers mit seinem stärkeren Pflichtgefühl, mit seiner größeren Opferfähigkeit faßt in der Einsamkeit seiner Wanderung den Gedanken dem bisher vernachlässigten Kinde ein Vater zu sein, ja sein ganzes Streben ungeteilt in diesem Punkte zu konzentrieren.

Soweit die seelische Vorgeschichte des Dramas. Mann und Weib, die sich durch eine erste kurze Trennung der Entfremdung und Gegensätzlichkeit ihres Wesens bewußt werden und nunmehr leidenschaftlich um den Sieg ihres Lebensprinzips kämpfen. In Rita lebt die Liebe nur als ein gewaltiger Sinnentrieb, als ein Rausch von Begierde und Genuß. Sie will den Gatten, den ihre Schönheit und ihre „goldenen Berge", aus einer stillen und tiefen Welt verlockten, völlig besitzen, und verhaßt ist ihr jedes Streben, jede Gefühlsäußerung, die nicht in ihre Liebe mündet. Rita ist noch die Geliebte Allmers wie am ersten Tage. Sie hat nicht die allmähliche Wandlung zur Gattin und Lebensgefährtin durchgemacht. So erscheint ihr das Kind als ein Eindringling in ihr Liebesleben, und ebenso nährt sie einen heimlichen Ingrimm gegen Asta, die Schwester Allmers, die als innige Vertraute seiner Jugend einen Teil seiner Seele erfüllt. Und endlich haßt die geistig nicht eben bedeutende Frau jenes Buch über „die menschliche Verantwortung" aus dem Gefühl heraus, daß hier wieder ein Stück von ihm vor ihren Blicken und ihrem Mitleben verschlossen bleibt. Hatte Ibsen in dem vorigen Drama eine gänzlich teilnahmlose Gattin geschildert, Frau Alvine Solneß, so sieht er jetzt die gegensätzliche Gefahr in dem unbezähmbaren Weibgelüste den Mann seelisch und geistig zu unterjochen. Frau Rita ist dies bis zu einem gewissen Grade gelungen, denn Allmers ist nichts weniger als eine energische, willenskräftige oder gar geniale Natur. Mehr ein feiner sensitiver Mensch vom Schlage Rosmers. Er hat Rita gegenüber das drückende, unfreie Gefühl der Dankbarkeit, da sie ihn und die Schwester aus kleinen engen Verhältnissen, aus der Not des täglichen Daseinskampfes erlöst hat, nicht die reine, fragloſe, überströmende Liebe. Seitdem er seinen Lehrerberuf aufgegeben hat, der auf solche Menschen den wohltätigen Zwang einer begrenzten Tätigkeit ausübt, ist allmählich eine steigende Unruhe über ihn gekommen, die

Furcht in dem Sinnenleben seine eigentliche Bestimmung, die er sucht, zu verlieren. Und so drängt es diesen „Dilettanten des Lebens", diesen im Grunde wenig aktiven Menschen nach zehnjähriger Ehe einmal allein zu sein. Er unternimmt die Bergfahrt, die ihm zum Erlebnis wird. Die seelische Wandlung, die er hier erfährt, ist auch nur ein Uebergang. Dieser im Grunde unproduktive, seiner selbst nicht sichere Mensch, wird, wie Rita mit dem Instinkt des Weibes ganz richtig erkennt, in einer seltenen und tiefen Stunde vom Zweifel erfaßt, ob er auch wirklich zu einer großen Aufgabe berufen sei; er sucht nach etwas Neuem, das ihn ganz ausfüllen könnte, nachdem sich ihm sein Weib als eine seelisch Fremde offenbart hat, und aus solchem Zweifel heraus will er Klein Eyolf zu einem Wunderkinde machen. Er will ihn zugleich in echtem Vatergefühl vor den verwirrenden Irrtümern seines eigenen Lebens bewahren: „Was er nur an edlen Keimen in sich trägt, das will ich zum Wachstum bringen, es soll Blüten treiben und Früchte tragen. Und noch mehr will ich tun. Ich will ihn dabei unterstützen, seine Wünsche in Einklang zu bringen mit dem, was erreichbar vor ihm liegt. Denn so weit ist er jetzt noch nicht. Sein ganzes Dichten und Trachten ist auf das gerichtet, was sein Leben lang für ihn unerreichbar sein wird. Ich aber will Glücksgefühl in ihm erwecken. Eyolf soll mein Lebenswerk wieder aufnehmen. Wenn er will, heißt es. Oder er soll etwas wählen dürfen, was ganz und gar aus ihm kommt. Das wäre vielleicht das Beste. Jedenfalls aber lasse ich mein Werk liegen . . . Eyolf, der soll die Krone unserer Familie werden".

Noch einmal, in diesem freiwilligen Verzicht auf sein früheres Ideal liegt eine gewisse Schwäche und Unsicherheit des Charakters. Ibsen hat immer wieder darauf hingewiesen, daß ein Mensch seine Lebensaufgabe nicht einem andern, und wäre es auch der eigene Sohn, übertragen kann. Vielmehr geht jeder Charakter

der Welt gegenüber die Verpflichtung ein, die innersten Gesetze seines Wesens zu erfüllen, und sei es mit Verlust seiner persönlichen Existenz, unter Aufgabe alles dessen, was ihm Glück und Lebensgenuß verspricht. Die Vaterschaft darf ihn so wenig gänzlich ausfüllen wie die Liebe, denn die völlige Hingabe an ein anderes Wesen, das eigentliche Ideal des Weibes, ja die Grundbedingung seiner seelischen Entwicklung, ist im tiefsten Grunde unmännlich. Daher der frauenhaft-weiche Zug im Wesen des Helden, und eben daher — der plötzliche Tod des Kindes, der ja sonst auf einen Zufall und Widersinn herauskäme. Besäße Klein Eyolf wirklich das Zeug zu einem Wunderkinde, der Dichter hätte ihn nicht mit einem Male verschwinden lassen. Klein Eyolf, der als Krüppel und unkindlich Einsamer in der Welt nie recht heimisch geworden ist, folgt den Lockungen der Rattenmamsell, in der sich die geheimnisvolle Anziehungskraft übersinnlicher Naturmächte, die bereits in der „Frau vom Meere" eine große Rolle gespielt hatte, aufs neue verkörpert.*) Eyolf's Tod dient also nur dazu, den völligen Bruch in der Liebe beider Gatten, die Erkenntnis ihrer gänzlichen Verschiedenheit herbeizuführen. Schon damals, als Allmers und Rita im Rausch des Genießens durch ihre Unachtsamkeit das Gebrechen des Kindes verschuldeten, damals schon begann die Entfremdung des Mannes. Nunmehr gewahren sie, daß ihnen das Schicksal etwas genommen hat, was sie im Grunde niemals recht besaßen.

Der andere Eyolf, Allmers Pflegeschwester Asta, ist für das Dasein des Helden von ungleich höherer

*) „Die Rattenmamsell", so erzählte Ibsen, „war eine kleine Alte, die in Skien in unser Schulgebäude kam, die Ratten zu vertilgen. Sie trug einen kleinen Hund in einem Sacke, und man erzählte sich, daß Kinder, die ihr folgen wollten, ertrunken seien. Diese Figur paßte mir sehr gut, um den kleinen Eyolf verschwinden zu lassen, in dem sich die Betörung und Schwäche des Vaters wieder zeigen, aber in verstärkter, gesteigerter Form, wie dies bei Kindern solcher Väter oft vorkommt." Lothar, Ibsen S. 153.

Bedeutung als sein Kind. Ihr ist er ein Vater gewesen, und als die selbständige, kluge, energische Asta heranwuchs, haben sie in inniger Gemeinschaft eine geistige Ehe geführt bis Allmers sich vornehmlich aus Sorge für die Zukunft Astas von Ritas goldenen Bergen verlocken ließ. Asta entdeckt späterhin, daß sie als uneheliches Kind nicht das Recht auf den Namen ihres Vaters hat, und in ihr erwacht die nunmehr sittlich berechtigte unbezwingliche Liebe zu Allmers. Dieser Gedanke, die äußerlichen und inneren Beziehungen zwischen Allmers und Asta so wesentlich zu verändern, ist nicht eben glücklich, denn damit ist dem Helden der Weg zu seiner Befreiung, die Rückkehr zu seinem Jugendideal, die den typischen Entwicklungsprozeß des Ibsen'schen Menschen bildet, versperrt. Man empfindet die Entdeckung Astas, die durch die Lektüre alter Briefe erfolgt, als eine dem Organismus des Dramas widersprechende Erfindung. Und ebenso konstruiert ist der Abschluß: Ritas plötzliche Wandlung zur Selbstlosigkeit, ihr jäh hervorbrechender Mutterschaftstrieb, der sie veranlaßt, die verwahrlosten Dorfkinder an Eyolfs Stelle zu erziehen.

Seelisch steht das Drama „Rosmersholm" ungemein nahe. Es wurzelt in der gleichen geistigen Atmosphäre. Hier wie da bildet der Gegensatz zwischen dem brutalen Geschlechtstriebe des Weibes und der feineren männlichen Geistigkeit den Angelpunkt der Dichtung. Hier wie da führt ein gemeinsames Schuldgefühl die beiden Gatten zusammen. Endlich ist es beidemal ein Toter, der seinen unheimlichen Bann ausübt auf die Seelen zweier Menschen. Künstlerisch aber bedeutet das Drama eine ganz eigenartige Bereicherung der bisherigen Dichtung Ibsens. Es ist durchaus impressionistisch, insofern es sich bestrebt Seelenstimmungen in ihrer eigentlichen Naturfarbe, losgelöst von dem Charakter des Menschen, wiederzugeben. Wundervoll ist die dumpfe, brütende qualvolle Trauer über den Tod des Kindes, das Suchen und Tasten nach dem geheimen Sinn des furchtbaren Schicksalsschlages, das Unerträgliche des ohnmächtigen

Schmerzes, die wachsende Verbitterung der Gatten, die einer den andern mit haßerfülltem Blicke schuldig sprechen, in der ganzen Fülle der Empfindungen wiedergegeben. Hier kommt die lyrische Begabung Ibsens zum Ausdruck, seelische Zustände sprechen zu lassen, das Reich des Unbewußten, das sich nur unter dem Zwange einer schweren Stunde offenbart, mit weichen Halbtönen ans Licht zu bringen.

Besitzt diese Dichtung etwas Frauenhaft-Sensitives, so hat das folgende Drama „John Gabriel Borkmann" (1896) ein ehernes, trotzighartes Gepräge, gleich dem Erze, das der Bergmannssohn in dunklen Tiefen bricht. John Gabriel Borkman ist eine der großartigsten Schöpfungen des Dichters. So tief diese Dichtung im Erleben und Erleiden wurzelt, so ganz ist sie andererseits über das menschliche Maß der Dinge herausgehoben. Schmerz, Anklage, Zerstörung, sie sind gleichsam aller persönlichen Momente entkleidet, jede Leidenschaft ist in ihrer abgezogenen Bedeutung erfaßt und dargestellt, und es waltet hier eine schlechthin überwältigende Konzentration des Gefühls, eine ungeheure Willensanspannung, bei der das Individuum alles daran setzt in dem Ringen Sieger zu bleiben. In der Tat erscheint der objektive und selbstlose Charakter des leidenschaftlichen Strebens als das Wesentliche. Keiner der drei Hauptgestalten verfolgt egoistische und materielle Ziele, ein jeder strebt nach dem, was er in tiefer quälender Einsamkeit als seine Lebensaufgabe, als das schlechthin Notwendige erkannt hat. Und der eine, dem dieser furchtbare, erschütternde Kampf gilt, der junge Ehrhard Borkman, er allein steht mit seinen gesunden, noch ungebrochenen Lebensinstinkten diesem Anprall der Leidenschaften fremd, fast feindlich gegenüber. Gleichgültig wie das Leben sich gegen die Ideale des Menschen verhält. Seine unbekümmerte Jugend weiß nichts von einer Lebensaufgabe, sie ist ganz erfüllt von der Sehnsucht nach Schönheit und Genuß, für die allein die Liebe Erfüllung bringt. Und so fährt der Schlitten, in dem

die Jugend und das Leben sitzen, hinweg über drei Menschen, denen die harte Wirklichkeit das Traumbild ihrer Ideale zerstört hat.

Jede dieser drei Hauptgestalten John Gabriel Borkman, Gunhilde Borkman, Ella Rentheim, ist der Held eines selbständigen Dramas. John Gabriel erkennt, daß er das schwerste Opfer des Lebens, den Verzicht auf seine Liebe zu Ella Rentheim, umsonst gebracht hat. Sein Verrat trug ihm als Judaslohn das unaufhaltsame Wachstum seiner Macht ein, aber er wurde zugleich die Ursache seines jähen Sturzes. Diese schließliche Erkenntnis eigener Verschuldung raubt ihm den zähen Glauben an sich selbst, der ihn in den langen Jahren seiner Kerkerhaft wie später in der selbstgewählten trotzigen Einsamkeit aufrecht hielt und läßt seine phantastischen Träume die Oberhand gewinnen über die klare Erkenntnis der realen Lebensmächte. Sein Weib Gunhilde erlebt die doppelte Tragödie der Ehe und Mutterschaft. Der Gatte hat ihr nie den Verzicht auf die Schwester vergeben, er wollte und konnte nicht die Liebe, die sie für ihn empfand, erwidern. Freilich wurzelte ihre Hingabe an John Gabriel Borkman in seiner sozialen Stellung, in seinem Namen und seiner Macht, und sie wandelt sich in Haß und Empörung, da seine Macht in nichts zerfallen, sein Name mit Schande bedeckt ist. Ihre ganze Hoffnung setzt sie nunmehr auf den Sohn, der durch die Makellosigkeit seiner Lebensführung die unselige Tat des Vaters auf ewig auslöschen soll aus dem Gedächtnis der Menschen. In Gunhilde wiederholt sich der Typus Helene Alvings („Gespenster"). Beides Menschen, die nach der furchtbaren Enttäuschung ihrer Ehe, die ganze Liebesfähigkeit auf ihr Kind lenken und mit dem Verlust des Sohnes ihre innerste Existenz einbüßen. Helene Alving verliert ihr einziges Kind an den Wahnsinn, Gunhilde Borkman an das Leben, und es steht dahin, welche Tragik tiefer ist.

Und Ella Rentheim ist der Held des dritten Dramas, das sich aus dem Lebensprozeß John Gabriel Borkmans

entwickelt. Beide Schwestern haben dereinst auf Tod und Leben um den Geliebten gekämpft, Gunhilde trug den Sieg davon, aber ihr Gewinn wurde ihr Verlust. In Ella Rentheim hat die betrogene Liebe an die Wurzeln ihrer Existenz gegriffen. Borkman hat das Liebesleben in ihr gemordet und damit die geheimnisvolle Ursünde begangen, für die es keine Vergebung gibt. In ihr ist das verdorrt, ausgelöscht, zerstört, was den eigentlichen Lebenskern des Menschen und vornehmlich des Weibes bildet. Alles erscheint ihr mit einem Male trüb, farblos, unwesenhaft. Ein seelischer Zustand, in dem man das Leben schattenhaft nur noch mit dem kalten Verstand als einen ungeheuren Selbstbetrug empfindet. Sie hat alles auf eine Karte gesetzt und hat verloren. Der Mann kann sich kraft seiner eingeborenen Energie aus diesem Zustand der völligen Aufhebung seiner Persönlichkeit befreien, er kann überwinden. Hingegen das Weib so tief im Erleben wurzelt, daß seine Natur an diesem höchsten Betruge des Lebens zu Grunde geht. Frauen wie Ella Rentheim lieben nur einmal, und wenn die Lüge ihre Hingebung heimsucht, so ist ihre Existenz vernichtet. So darf sie sagen, daß Borkman alles Menschenglück in ihr getötet hat. „Wenigstens des Weibes ganzes Menschenglück. Von der Zeit an, da Dein Bild in mir zu erlöschen anfing, hab' ich dahingelebt wie unter einer Sonnenfinsternis. In diesen ganzen Jahren hat es mir mehr und mehr wiederstrebt, ein lebendes Geschöpf zu lieben, bis es schließlich mir ganz unmöglich ward. Nicht Menschen, nicht Tiere noch Pflanzen. Nur einen einzigen." Dieser eine ist Ehrhard, Borkmans Sohn. Sie hat die Liebe zu dem Vater auf sein Kind übertragen, und dem Tode nahe kommt sie her aus ihrer Einsamkeit um aus dem Schiffbruch ihres Lebens ein Quentchen Glück zu retten. Es wird ihr in anderer Weise als sie gewollt und geahnt hat. Das Weib seiner Jugend erlöst und befreit den geliebten Mann, gibt ihn nach der grausamen Erkenntnis seines Lebensirrtums noch im Tode seinen Idealen

und seiner Bestimmung wieder. Und über seinem Grabe reichen sich die Zwillingsschwestern schmerzversöhnt die Hände. . .

So muß Borkman ganz wie Solneß dem Dämon seiner Genialität folgend, Leben und Seele, Gut und Blut der Menschen vernichten. Darf er keinen schonen, der seiner rätselhaften Machtbegierde in den Weg tritt. Ihm gehört die Welt zu freiem Schalten und Walten, denn er allein versteht es, die unterirdischen Schätze, die nach Befreiung lechzen, zu erlösen und zum Wohle der Menschheit aufzuwenden. Er kann nicht Rücksicht auf die kleinlichen Gebote des Alltags nehmen, die nur für den ängstlichen und selbstsüchtigen Verbrecher geschrieben sind. Als Ausnahmemensch trägt er das Gesetz einer eigenen Sittlichkeit in sich, und so hat er ein Recht sich in immer erneuter Selbstanklage frei zu sprechen von den Verfehlungen, für die ihn das blinde schonungslose Gesetz, das nur die Tat kennt, gestraft hat. Borkman ist ein Charakter, der sein eigenes Leben und Streben symbolisch bewertet. Und diesen elementaren Zug seines Wesens hat er gemeinsam mit einem Solneß, Rubek; gemeinsam auch mit dem König Hakon Hakonson der „Kronprätendenten". Das Streben eines Solneß, der eben kein gewöhnlicher Baumeister ist, geht nicht darauf aus, Kirchen und Villen zu Nutz und Frommen der Gläubigen und Reichen zu errichten. Der Kunsttrieb eines Rubek erschöpft sich nicht darin Statuen in Marmor zu bilden. In ihnen lebt ein metaphysischer Geist, getragen von der Sehnsucht zum Uebermenschlichen und Unmöglichen. Sie wollen Werke der Erlösung schaffen. Heimstätten, die den Menschen adeln, Kirchen, die den Ungläubigen zum Bekenntnis einer höheren Macht bekehren. Ein Bildwerk, das uns in den Staub wirft und Gott und Welt begreifen läßt. Ganz so ist der Genius Borkmans geartet. Er ist kein Großspekulant, der Depositen unterschlägt, um falsche Berechnungen zu verdecken. Alle Schätze, die er erwirbt, gelten ihm nichts. Sein Dämon sehnt sich

nach einer im Grunde unerfüllbaren Macht und Herrlichkeit, die erhaben ist über der grobsinnlichen Freude an Gold und Besitz. Wie Solneß, wie Rubek ist John Gabriel Borkman ein Dichter. Diese Heroen verlieren den Boden unter ihren Füßen, werden blind gegen ihre Fehler, gefühllos gegen die sittlichen Rechte ihrer Umwelt, weil sie ihr Leben daran geben, ein kosmisches Gedicht in die Tat umzusetzen. Diese Naturen haben keinen Beruf, sie sind ganz erfüllt von ihrer einen und einzigen Bestimmung, ja in der genialen Hingebung an ihr Lebenswerk liegt die Ursache ihres Scheiterns und Unterganges. Nunmehr verstehen wir einen John Gabriel Borkman, wenn er auf seinem Todesgange von hohen Bergen aus in der Tiefe das ersehnte Traumland seines Lebens schaut, sein Reich des Glücks und der Macht und Herrlichkeit: „Ich wittere sie, die gefesselten Millionen, ich fühle die Erzadern, die ihre schlängelnden, astigen, verführerischen Arme nach mir ausstrecken. Ich will es euch zuflüstern, hier in der Stille der Nacht. Ich liebe euch, die ihr scheintot liegt in dunkler Tiefe! Ich liebe euch, ihr lebenheischenden Werke, mit eurem ganzen leuchtenden Gefolge von Macht und Herrlichkeit! Ich liebe, liebe, liebe euch!"

John Gabriel Borkman, der seine Gefühle so hart zu meistern weiß, ist im Grunde ein Dichter und Träumer wie Foldal, nur daß die Tragödie seines Lebens ungleich großartiger ist als das Trauerspiel seines Freundes. Borkman ist nicht bis zum letzten Punkte seines Strebens gelangt und damit bleibt ihm der natürliche seelische Rückschlag, den die Erreichung des Ideals auf den Schaffenden ausübt, erspart. Auf der Höhe seines Wirkens ist ihm der Verrat in den Rücken gefallen; er hält seine Strafe für einen Irrtum, glaubt an seine Unentbehrlichkeit, erwartet jeden Augenblick, daß man ihn zurückhole und im Triumphe an die Stätte seines früheren Wirkens geleite. Die verzehrende Ungeduld, mit der dieser zum Krüppel geschossene Napoleon in

seiner grenzenlosen Einsamkeit die reuigen Ankläger erwartet, gehört zum erschütterndsten, was die moderne Poesie geschaffen hat. Während des ganzen ersten Aktes, in dem er nicht erscheint, ist er unsichtbar gegenwärtig. Man hört das rastlose Hin und Her seiner Schritte, man vernimmt die schaurigen Tonwellen der danse macabre, in der er den Schmerz der tatenlosen Unrast zu betäuben sucht.

Alles was man über diese Dichtung sagt, ist ungenügend. Sie will erlebt sein, mit ihrem Haß und ihrer Liebe, begriffen sein in ihrem grenzenlosen Streben und dem kalten Hohn, den Leben und Wirklichkeit diesem Streben entgegensetzen. Endlich in ihrem symbolischen Gehalt: Eine neue Generation genußreicher, freudiger, irdischer ist über dem furchtbaren Lebensernst dieser Menschen emporgewachsen. Der junge Borkman hat auch seine Lebensaufgabe und sie trifft zusammen mit dem Ideal Oswald Alvings: Er will leben, leben, leben!

„John Gabriel Borkman" ist das großartige Finale der Dichtung Ibsens. Sein ganzes bisheriges Schaffen fließt in diesem einen erhabenen Werke zusammen. Wie überhaupt die Gestalten Ibsens ganz sichtbar durch die Lebensschicksale seiner früheren Menschen hindurchgegangen sind, so daß sie den Mutterboden seiner Kunst berührend einen immer tieferen seelischen Adel, einen wachsenden inneren Reichtum empfangen und ausströmen.

Ibsen hat diesem letzten und höchsten Werk noch einen dramatischen Epilog „Wenn wir Toten erwachen" (1899) nachfolgen lassen. Es ist im Grunde eine Wiederholung seiner früheren Dramen, seit „Rosmersholm" etwa, und von Wunderlichkeiten und einer gewissen Farblosigkeit nicht freizusprechen. Das Motiv des „gemordeten Liebeslebens" („John Gabriel Borkman") und der zerstörten Mutterschaft („Baumeister Solneß") steht jetzt im Vordergrund, untermischt mit Anklängen aus „Klein Eyolf". Rubek und Irene,

Ulfheim und Frau Maja, in diesen beiden Paaren wird Ideal und Leben aufs neue versinnbildlicht. Die einen steigen empor zum Licht und zu all der strahlenden Herrlichkeit, um im Tode die verlorene Reinheit der Jugend wieder zu gewinnen; die andern aber sind von der lebendigen Freude am Dasein erfaßt, singen und jubilieren dem Tage entgegen.

In Rubek und Irene ist dann der Gegensatz Ideal und Leben noch einmal in seiner ganzen Unversöhnlichkeit dargestellt. Irene hat den Bildhauer mit ihrer jungfräulichen Schönheit zu einem großen Lebenswerke begeistert, für das sie Modell stand. Aber als er ihren begehrenden Leib verschmähte aus der gerechten Furcht sein Schaffen zu entweihen, da hat er ihr Liebesleben getötet, sie zur seelenlos hinwandelnden Lebendig-Toten gemacht. Poe erzählt in seiner Novelle „das ovale Porträt" eine ganz ähnliche Geschichte von einem Maler, der sein wunderschönes Weib abkonterfeit: „. . Und er wollte nicht sehen, daß die Farben, die er auf die Leinwand auftrug, von den Wangen der Frau verschwanden, die vor ihm saß. Und als viele Wochen vorübergegangen waren und nur noch wenig zu tun blieb — noch ein Strich über die Lippen, noch ein letzter Glanz über dem Auge — flackerte die Seele der jungen Frau noch einmal auf wie eine verglimmende Lampe. Und der Maler machte den Strich über die Lippen und legte den Glanz über das Auge, und er stand einen Augenblick wie entzückt vor dem Werke seiner Hände. Im nächsten Augenblick aber, während er noch in Anschauung versunken war, begann er zu zittern und wurde totenbleich und schrie, von einem Entsetzen jäh angefaßt, mit lauter Stimme: das ist ja das Leben selbst! und wandte sich zu seiner Geliebten. — — Sie war tot." *)

*) Ein ähnliches metaphysisches Problem, die innere Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben behandelt bekanntlich Wildes „Bildnis des Dorian Gray".

Bei Ibsen kehrt der Gedanke ständig wieder, daß der Mann nur in der Gemeinschaft mit dem wahlverwandten Weib das Höchste erreichen kann, aber zugleich betont er immer aufs neue die absolute Gegensätzlichkeit des männlichen Ideals, als welches im unendlichen, immer unbefriedigten Streben wurzelt, und des weiblichen, das im Leben selbst den eigensten Sinn des Daseins findet. Rubek hat durch die Unterdrückung seiner Sinnestriebe ganz seiner Kunst leben können, aber seinem metaphysischen Geiste, der sich nach der Verkörperung des Unendlichen sehnt, muß das Geschaffene schließlich als Fratze seines Ideals erscheinen. Ihn erfaßt der verzehrende Zweifel an dem Sinn seiner künstlerischen Thätigkeit, und mit einemmale erscheint ihm das Leben, der reine Genuß des Daseins als das einzig erstrebenswerte: „Ist es denn nicht unvergleichlich wertvoller, ein Leben in Sonnenschein und Schönheit zu führen, als sich bis ans Ende seiner Tage in einer naßkalten Höhle mit Thonklumpen und Steinblöcken zu Tode zu plagen?“

Diese Gefühle, die einer seelischen Krise des Helden entstammen, hat man mit unbegreiflichem Scharfsinn für ein Selbstbekenntnis des Dichters genommen. Daß auch ihm alles Geschaffene in Vergleich zu dem Gewollten nur als Stückwerk erscheinen muß, ist trivial und selbstverständlich. Alle geistige Produktion wird ja von dem, der sie wirklich durchlebt, bei Heller und Pfennig bezahlt. Sie bedeutet eine allmähliche Entladung seiner Seele und seines Geistes und läßt einen Menschen zurück, der sein Bestes hingegeben hat. Aber sollte Ibsen vielleicht am Ende seiner Bahn einen Panegyrikus auf den Künstler verfassen, ihn so voll Glück und Heiterkeit darstellen, wie er in der Vorstellung des jungen Mädchens lebt?

Ohne sich an das Leben zu verlieren, hat das Ideal seiner Helden immer höhere Forderungen gezeitigt. Ihr Individualismus mündet in das mystische Reich der Befreiung, das erst der sterbende Held erschauen darf.

Vorher aber erfahren sie noch ein letztes Mal die lockende Prüfung eines Lebens ohne Ideale und sittliche Pflichten. Und bestehen sie in ihrem letzten Aufstieg „aufwärts zu den Gipfeln, zu den Sternen, und zu der großen Stille."

* * *

V.

In seinen immer wiederkehrenden Problemen und Charakteren bildet das Drama Ibsens gleichsam eine Familie, deren einzelne Glieder man leicht an ihren verwandten Zügen erkennt. Den Dichter haben stets nur solche Probleme beschäftigt, die eine fundamentale und typische Bedeutung für die Menschheit haben, als wie Liebe, Ehe, Mutterschaft, endlich das Problem des Kindes in dem natürlichen Gegensatz der Lebensanschauungen des Vaters und des Sohnes. Aber schon der Begriff „Problem" wirkt bei Ibsen störend, wie im Grunde bei jedem realistischen Dichter. So sehr seine Menschen sich in die Grundfragen des Daseins versenken, sie sind doch nicht von der Abstraktion eines Problems aus angeschaut, vielmehr wurzelt das Problematische durchaus im Charakter und persönlichen Erleben des Menschen. Anders gesagt, der Dichter kennt keine Probleme, die am Menschenschicksal bewiesen werden, sondern der dargestellte Konflikt knüpft an durchaus individuell geartete Menschen an. Die Psychologie des Dichters lehrt uns, daß ein Konflikt niemals typische und absolute Bedeutung hat für den Menschen, der ihn erlebt. Vielmehr ist seine seelische Wirkung und seine Lösung abhängig von der eigentümlichen Veranlagung des Individuums. Somit erscheint der Konflikt zwischen Wollen und Vollbringen, Ideal und Leben, der das durchgehende Grundmotiv der Dramatik Ibsens bildet, jedesmal in einer ganz neuen und persönlichen Gestaltung. Ja, wir haben vordem zu zeigen versucht, wie gewisse Probleme, der Wahrheitsbegriff

etwa, in der Entwicklung des Dichters dank einer immer realeren Erkenntnis des Menschlichen eine völlig veränderte Auffassung erfährt. Das Streben nach Wahrheit verkehrt sich bei kleinen Naturen, die außer stande sind, das wahre Gesicht der Welt zu sehen und seinen Anblick zu ertragen, in die Sehnsucht nach einer starken Lebenslüge, und der wachsende Skeptizismus des Dichters sieht das Tragische in dem Geschicke seiner letzten Helden eben darin, daß sie bei aller Aufrichtigkeit und Unbarmherzigkeit der Lebensführung dem notwendigen Lebensirrtum nicht entgehen können.

Wenn nun die Probleme niemals eine reine und klare Lösung erfahren — man spricht von dem großen Fragezeichen am Schlusse des Ibsen'schen Dramas — so ist der Grund ebenfalls in ihrer individuellen Menschlichkeit zu suchen. Der Charakter löst das Problem nur in sofern, als er es erlebt. Ibsen hat ja nicht die philosophische Lösung der Welträtsel im Auge, ihm kommt es ausschließlich darauf an, Konflikte in die Seele des Menschen zu bannen, die ihn zur völligen Enthüllung seines Inneren zwingen. Andererseits ist er bestrebt, dem Problem seinen ursprünglichen metaphysischen Charakter zu belassen, den Menschen in Verbindung mit dem All zu setzen, sein individuelles Streben in dem Gedanken des Weltgeists aufzulösen. Und ich meine diese Wiedervereinigung des Menschen mit seinem Ursprung ist auch eine Lösung des Problems, wenngleich nicht im rationalistischen Sinne.

Nicht nur die Probleme und Konflikte kehren wieder, auch die menschlichen Typen. Ja sie tragen eine noch sichtbarere spezifische Prägung. Im Epilog des Dichters spricht Rubek, daß etwas „Verdächtiges, etwas Verstecktes, etwas Heimlich-Unsichtbares" in seinen Porträtbüsten stecke. Das Gleiche gilt von seinen eigenen Gestalten. Sie lassen in ihrer seelischen Kompliziertheit nur selten eine grade und scharfe Wesenslinie erkennen, sie tragen tausend Möglichkeiten in sich, die sich ihrem Charakter unbewußt mitgeteilt haben. Wir empfinden

sie dennoch als volle Menschen, weil das Vielspältige und Verschlungene ihres Wesens jedesmal durch einen dominierenden Zug des Strebens und Fühlens zusammengehalten wird, weil sie im Erleben zu einer gewissen Einheitlichkeit des Charakters gelangen, die ihnen im Grunde nicht eigentümlich ist.

Gleichwohl lassen sich im Drama Ibsens drei ganz bestimmte Klassen von Menschen unterscheiden: die heroisch-tragischen Naturen, die von der symbolischen Bedeutung des Daseins erfüllt, ihr Leben daran setzen um ihrer Bestimmung gerecht zu werden: Ein Brand, Solneß, Borkman, Rubek, eine Hjördis, Nora, Helene Alving, Hilde Wangel und Ella Rentheim. Sie verschmähen die feile Lebensklugheit sich den nivellierenden Gesetzen des Daseins anzupassen. Ihnen ist das Ideal Stern und Leiter ihres Daseins. Sie sind durchdrungen von der tiefen Sehnsucht, von dem festen Glauben an das Schöne und Wunderbare. Erfahren in sich Wandlung um Wandlung, Enttäuschung um Enttäuschung, um in erneuter Hoffnung wieder aufzuleben. „Ueberfahren werden wir allesamt einmal im Leben", meint John Gabriel Borkman. „Dann muß man eben wieder aufstehn und tun, als ob nichts geschehen wäre." Glücklich können diese Naturen nicht werden, die im selbstgewissen Egoismus zu jedem Opfer bereit sind, das ihre Persönlichkeit nicht antastet. Denn das Glück wohnt nur bei den Selbstgenügsamen, bei den Stillzufriedenen, die sich in den Niederungen des Lebens angesiedelt haben.

So ein genügsamer tätig-froher Mensch ist der Ingenieur Borgheim („Klein Eyolf"), der da ausruft: „O Du große, schöne Welt, und das Glück Wegebauer zu sein!" Und auch Erhard Borkman und Frau Wilton, Ulfheim und Frau Maja sind Menschen, die das Leben lieben, weil sie nichts begehren als was es ihnen erfüllen kann. Ein verwandter Kreis hat sich zu einer Resignation durchgekämpft, die überhaupt keine Ansprüche mehr ans Leben stellt. Altruistische Naturen

mit stark sozialen Gefühlen, Menschen des Mit-Leids und der Mit-Freude. Die Freundin Noras, eine Martha Bernick, Tante Jule („Hedda Gabler"). Der Dichter schildert sie ohne jede Karrikatur und Verspottung, aber er läßt uns ahnen, daß sie nicht von seinem Fleisch und Blut sind. Es sind vielleicht die einzig „wahren" Menschen, die Ibsen gezeichnet hat, schlicht, fromm, einfältig im Herzen und in der Seele.

Einen dritten Kreis bilden die Schiffbrüchigen. Menschen, die mit vollen Segeln auf das Meer des Lebens hinausfuhren, untergingen in seinen Stürmen, sich mühsam emporkämpfend und mit Verlust ihrer Ideale das nackte Leben gerettet haben. Sie nieten die Trümmer notdürftig zusammen und stecken wohl auch ein paar Fähnlein auf, um sich in den Selbstbetrug einzuwiegen, als führen sie noch auf einem stolzen Schiffe. Die „Wildente" ist ganz auf diesen Typus gestellt. Jeder dieser Menschen hat eine Vergangenheit, die ihn innerlich gebrochen hat. Eben hierher gehört der Krogstadt der „Nora", Mortensgard aus „Rosmersholm", ein Foldal aus „John Gabriel Borkman". Ironische Lichter spielen über diese Gestalten. Die Ethik des Dichters empört sich gegen diesen feigen Verzicht auf die Bestimmung des Menschen, gegen diese sittlich Bresthaften, die des Daseins Schönheit und Größe schänden.

Das persönliche Streben des Dichters spiegelt sich in seinen Helden wieder. Die anderen Menschen dienen nur dazu, das Weltbild zu vervollständigen und die ungeheure Ueberlegenheit des Ausnahmemenschen gegenüber dem Durchschnitt erkennen zu lassen. Dem Dramatiker ist das Wesentliche, kämpfende Menschen in ihrem natürlichen Dualismus aufzuzeigen. Und diese innere Gegensätzlichkeit des Wollens und Fühlens gipfelt in der Einheit der Bestimmung, die der Mensch als Vertreter des Weltgeistes zu erfüllen strebt.

Sinnlich aber kann man diesen neutralen Gedanken, der den Helden Ibsens beseelt, nur so veranschaulichen,

daß man ihn als Keim in des Menschen Seele versenkt und ihn allmählich aufschwellen läßt zur triumphierenden Herrschaft über das zerrissene Chaos seiner Gefühle. Allmählich werden die vielen Stimmen zu einem Machtgesang. Wir haben den Eindruck von Menschen, die wie verschmachtend in einem Labyrinth umherirren, bis sie endlich die Stimme des Erlösers zu der eigentlichen und einzigen Erfüllung ihres Daseins ruft.

Es findet also eine Erweckung des Menschen statt, der sich nach langem Schlafwandel auf seine Lebensaufgabe besinnt, in dämmernder Ungewißheit den Uebergang zu neuem Sehen und Fühlen alt bestehender Verhältnisse erfährt, um, von den Schatten des Todes umwittert, endlich die reine Klarheit seines ursprünglichen Wesens wiederzugewinnen. Und jetzt ist der Mensch reif für das große entsühnende Opferfest, das alle Schuld des Lebens von ihm abtut und ihm die Wiedervereinigung mit dem All bescheert.

Indes kehren wir von diesem lichten Endblick in die Sphäre der Schwüle und Dumpfheit zurück, die für den Stimmungsgehalt des Ibsen'schen Dramas so ungemein charakteristisch ist. Wir sehen Menschen vor uns, die unter einem unheimlichen Drange nach Selbsterkenntnis in rastlosem Grübeln danach ringen, sich ihrer Empfindungen rein gedanklich bewußt zu werden. Jedes tiefe und echte Gefühl besteht in einer Art Rauschzustand, in einer wohltätigen und erlösenden Vorherrschaft der Triebe über die grausam nachprüfende Vernunft. Der große seelische Prozeß im Menschen Ibsens ist die Gedankenwerdung des Gefühls. Und da sich Gedanke und Empfindung niemals völlig verstehen, so zersplittert sich das Gefühl durch die unaufhörliche Selbstanalyse in jene Atome des Empfindens, die uns Szene um Szene unserer Dichtung enthüllt.

„Leben heißt dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich;
Dichten — Gerichtstag halten
Ueber sein eigenes Ich."

So gewinnt, objektiv angesehen, das Leben allmählich die Oberhand über die dunklen Gewalten, in die es den Menschen verstrickt hat, und vom Individuum aus gesehen, gelangt der Held zur Erkenntnis und zum Urteil seiner selbst. Dieser Prozeß der Selbstanalyse, die unter einem stark ausgeprägten Verantwortlichkeitsgefühl das Für und Wider der Anklage und Verteidigung mit fast überreicher Dialektik wiedergibt, vollzieht sich in allen wesentlichen Menschen des Dichters. Man hat das Drama Ibsens als einen „letzten Akt" bezeichnet mit einem bis auf den Abschluß fertigen Drama als Vorgeschichte. Tatsächlich geht ein unendlicher Monolog in der Seele des Helden voran, eben dieses unablässige Fragen und Antworten auf ein entscheidendes Problem des Daseins. Ein an sich geringfügiges Geheimnis bringt diesen langwierigen Prozeß, in dem die Empfindungen und Ideen sich immer mehr von der realen Umwelt befreien und dem Unendlichen zustreben, zur tragischen Lösung. In dieser außerordentlichen Vertiefung des Seelischen besteht die eigentümliche Potenzierung des Ibsen'schen Menschen, der in sich eine Reihe gleichgearteter Individuen vereinigt. Eine so geartete Natur „lebt" nicht im naiven Sinne, sie erlebt unablässig. In diesen Seelen ist einmal etwas gesprungen, und erst der Tod hebt den klaffenden Riß des Gemüts wieder auf. Man begreift, ein wie starker Hebel der dramatischen Spannung diese fortwährende quälende Unruhe ist, wie suggestiv die nervöse Erregung, die jede Miene und jede Bewegung verrät, auf den Menschen unserer Tage wirken muß, wie hier eine Dichtung entstand, die befähigt war, seelische Stimmungen mit wunderbarer Treue festzuhalten.

Auch die Handlung des Dramas gehorcht nur seelischen Gesetzen. Ein Bekenntnis, eine Person, ein Ereignis treten erst in Erscheinung, wenn die Seele im stande ist, ihre Bedeutung völlig zu erfassen. Die raffiniert einfache Technik des Dichters erklärt sich ausschließlich aus der Psychologie seiner Menschen. Und

ebenso sein Stil. Wie Ebbe und Flut lösen sich Gleichgültiges und Spannendes ab. Der jeweiligen Stimmung der Hauptpersonen entspricht das eigentümliche der Szene. Um alle Schichten, die den Kern der Persönlichkeit umlagern, abzutragen, dazu bedarf es unendlicher Verlockungen, seltsamer psychologischer Kunstgriffe, aufwühlender Ereignisse. Und um andererseits die objektive Wahrheit der dargestellten Verhältnisse zu offenbaren, bedarf es einer immer neuen subjektiven Beleuchtung dieser Zustände. Ein und dasselbe Geschehnis taucht wiederholt auf in der jedesmal veränderten Auffassung der verschiedenen Personen des Dramas, und erst ein Querschnitt durch ihre persönlichen Anschauungen enthüllt uns die reale Welt.

Die Kompliziertheit des Seelenlebens verlangt eine unvergleichliche Intimität der Sprache und Haltung. Während der Stil des historischen und mythologischen Dramas kernige geistesklare Sätze erheischt, die der Einfachheit und Gradheit des Fühlens entsprechen, — man denke an die „Nordische Heerfahrt" und die „Kronprätendenten", so tritt jetzt die Sprache als zögernde und noch unfertige Gefühlsvermittlerin auf. Zackig, gebrochen, nervös, ein unmittelbarer Widerhall des Stichworts. Eine Sprache, die andeutet, verschweigt, herausfordert. . .

* * *

Am Schluß dieser Blätter fühlt man, wie rätselvoll uns das Werk des Dichters noch geblieben ist. Aber es ist vielleicht gelungen, das Elementare und Wesentliche seiner Kunst und seines Innenlebens zu offenbaren. An anderer Stelle habe ich jüngst zu zeigen versucht, welche einzigartige Bedeutung Ibsen für die Entwicklung der modernen Literatur besitzt. *) Zugleich, daß die gegenwärtige, freilich noch völlig unklare Entwicklung

*) Hans Landsberg, die moderne Literatur. Berlin 1904. L. Simion Nchf.

des Dramas anscheinend abseits seines Weges geht. Wir stehen dem Leben freier und froher gegenüber, durchdrungen von seinen realen, unveräußerlichen Werten. Und in dieser Anschauung sind wir vielfach zu Zweiflern geworden an dem lehrenden Skeptizismus des Dichters. Gleichwohl braucht Ibsen so wenig wie sein Baumeister Solneß die Jugend zu scheuen, die an seine Pforten klopft. Wir danken ihm Unendliches.

Zur Ibſen-Literatur.

Henrik Ibſens ſämtliche Werke ſind in einer ausgezeichneten Aufgabe von 9 Bänden bei S. Fiſcher in Berlin erſchienen. Die Einleitungen zu den hiſtoriſchen Dramen ſtammen von Georg Brandes her und leiſten Gutes zur Orientierung. Hingegen die Vorreden von Paul Schlenther Ibſen'ſchen Geiſt leider gänzlich vermiſſen laſſen und ungeeignet ſind für ein beſſeres Verſtändnis ſeiner Werke. Eine ergänzende Ausgabe der Briefe Ibſens erſcheint im Herbſt 1904.

Ausgaben einzelner Werke, mit Ausnahme der letzten (ſeit „Klein Eyolf") ſowie der Jugendwerke bei Reclam, Meyer's Volksbücher, Hendel's Bibliothek ꝛc.

Georg Brandes, Moderne Geiſter. Frankfurt 1897 (mit Briefen Ibſens).
Leo Berg, Henrik Ibſen. Köln 1901.
Emil Reich, Henrik Ibſens Dramen. Dresden 1900.
Berthold Litzmann, Ibſens Dramen. Hamburg 1901 (nur die Geſellſchaftsdramen).
Henrik Jäger, Henrik Ibſen. Dresden 1897.
Roman Woerner, Henrik Ibſen, Bd. I. München 1900 (philologiſch).
Rudolf Lothar, Henrik Ibſen. (In „Dichter und Darſteller). Leipzig 1902.
Paul Ernſt, Henrik Ibſen. Berlin 1904.
Auguſte Ehrhard, Henrik Ibsen et le théâtre contenporain. Paris 1902 (ſehr gut).

Strodtmann, das geiſtige Leben in Dänemark. Berlin 1873.
Otto Brahm, Ibſen. Berlin 1887.
Paſſarge, Ibſen. Leipzig 1883.
Lou Andreas Salome, Ibſens Frauengeſtalten. Berlin 1893.
Hanſtein, Ibſen als Idealiſt. Leipzig 1897.
Eugen H. Schmitt, Ibſen als Sophiſt. Berlin 1889.

Bulthaupt, Ibsen. (In „Dramaturgie des Schauspiels", Bd. IV). 1901.
Ed. Gosse, Northern Studies. London 1890.
Tissot, Le drance norvégien. Paris 1893.
Sarolea, Henrik Ibsen. Paris 1891.
Lemaître, Impressions de théâtre. T. 5, 6, 8, 10.
Leneveu, Ibsen et Maeterlinck. Paris 1902.
Ossip-Lourie, la philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen. Paris 1900.
Doumic, de Scribe à Ibsen. Paris 1901.
A. v. Berger, Studien und Kritiken. Wien 1896.
Hermann Bahr, Ibsen. Wien 1887.
Hermann Bahr, „Premièren" 1902 und „Rezensionen" Wien 1903.
Ellen Key, „Die Wenigen und die Vielen". Berlin 1901.
Axel Garde, der Grundgedanke in Henrik Ibsens Dichtung. Leipzig 1898 (aus dem dänischen).
Gerhard Gran, Ibsen, Festschrift zum 70. Geburtstag. (dänisch) Bergen 1898.
Vasenius, Ibsen. Stockholm 1882.
R. Petsch, Ibsens „Brand". 1902.
Harden, Ibsen. (In „Literatur und Theater").
Philipp Stein, Ibsen. Zur Bühnengeschichte. Berlin 1901.

Maximilian Harden, Ibsen-Aufsätze in der „Zukunft" passim.
Dreßler, Preußische Jahrbücher 1900, Bd. 102. Ibsens romantische Stücke. Grenzboten 1900.
Laura Marholm, Ibsen als Frauenschilderer. Nord und Süd. April 1892.

Weitere Schriften und Aufsätze (besonders in der „Neuen Deutschen Rundschau") sind verzeichnet in Lothar's Ibsen-Biographie und fortlaufend in den „Jahresberichten für neue Deutsche Literaturgeschichte", sowie im „Literarischen Echo".

Hans Landsberg.

Schriften von Hans Landsberg.

Los von Hauptmann. Berlin 1900, Hermann Walther.
Friedrich Nietzsche und die deutsche Literatur. Leipzig 1902, Hermann Seemann Nchf.

Christian Dietrich Grabbe
Hermann Sudermann
Arthur Schnitzler
Henrik Ibsen

Moderne Essays
Berlin, Gose & Tetzlaff.

Rahel. Ein Buch des Andenkens. Berlin 1904, L. Simion Nchf.
Die moderne Literatur. Berlin 1904, L. Simion Nchf.

Johannes Belling Buchdruckerei, Berlin W. 35, Karlsbad 15.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PT
8890
L35
1904
c.1
ROBA

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 04 24 05 006 8